

**‘n Vergelyking tussen melodiese gestaltes
in die onbegeleide tjellosuites van
Bach en in dié van Reger, Bloch en Britten**

**M. G. H. Coetzee M. Mus.
10064753**

Skryfstuk voorgelê vir die gedeeltelike nakoming van die vereistes vir die graad
Doctor Musicae Uitvoerend aan die Potchefstroomkampus van die Noordwes-
Universiteit

Koördineerder: Prof. K. Devroop
Adviseur: Prof. B. Spies

2012
Potchefstroom

Voorwoord

Ek wil graag die volgende persone van harte bedank:

- Prof. B. Spies vir haar toegewyde leiding en waardevolle bydrae tot die voltooiing van hierdie studie.
- Proff. N.G.J. en M. Viljoen vir hulle bekwame leiding en hulp ten opsigte van hierdie studie.
- Prof. Hennie en Mev. Cato Coetzee vir hulle meeewing en aanmoediging.
- Mnr. Jaco Meyer vir die tikwerk van die notevoorbeelde.
- Mnre. Hennie en Carel Coetzee vir die tikwerk en volgehoue ondersteuning.
- Hettie Sieberhagen vir die taalversorging
- My familie vir hul lojale ondersteuning.
- My vriende vir hul aanmoediging en geduld.

Opsomming

J. S. Bach se ses suites vir onbegeleide tjello word as sentrale werke in die tjelloliteratuur, en spesifiek wat die genre vir onbegeleide tjellomusiek betref, as die norm beskou. Uitgaande van bostaande beskouing vorm die bestudering van die suites dus die basis van hierdie studie.

Die werke van Bach staan in die middelpunt van 'n lang ontwikkelingsgeskiedenis van onbegeleide strykersmusiek wat vanaf die 16^{de} tot die 20^{ste} eeu strek. 'n Algemene historiese oorsig van hierdie ontwikkeling word in Hoofstuk 2 weergegee.

Die eienskappe van Bach se melodiese styl, en veral die kontraselemente, vorm die uitgangspunt van die analitiese studie van die ses suites in Hoofstuk 3. Op grond van hierdie eienskappe kan latente meerstemmigheid deurgaans in die onbegeleide suites van Bach aangetoon word.

Waar Bach se suites die kernpunt van die ontwikkeling van onbegeleide strykersmusiek daarstel, vorm die werke van 20^{ste} eeuse komponiste soos Reger, Bloch en Britten die kulminasiepunt van die hele proses. Hoewel hulle werke en die van Bach tot verskillende stylperiodes behoort, blyk dit egter duidelik uit 'n studie daarvan in Hoofstuk 4 dat daar in die skepping van hierdie werke uitgegaan is van die voorbeeld en basis wat in Bach se suites daargestel is. Die feit dat die werke tot verskillende stylperiodes behoort, bring ook mee dat daar grondliggende verskille, byvoorbeeld wat tonaliteit en vorm betref, tussen die werke van Bach aan die een kant en die werke van Reger, Bloch en Britten aan die ander kant bestaan. 'n Gemeenskaplike faktor tussen die werke wat in hierdie studie ondersoek is, is dat hulle almal, nieëenstaande grondliggende stylverskille, vir die tjello, wat 'n melodie-instrument is, geskryf is. Om in die onbegeleide werke beide die horisontale sowel as die vertikale dimensies in die musiek te kan realiseer, moes sekere tegnieke in die melodiese skryfwyse, soos byvoorbeeld meervlakkige beweging in die melodiese lyn deur onder andere pedaalpunte, kontrastering van motiewe en sekwensiële beweging aangewend word.

Ooreenstemmende kenmerke in die musiek van die vier komponiste kan dikwels aangetoon word. Afgesien van die ooreenkomste is daar egter ook verskille as gevolg van die onderskeid tussen die individuele sowel as tydstyle wat as grondslag en uitgangspunt van die werke van die verskillende komponiste dien. Selfs in die werke van Reger, Bloch en Britten is daar 'n ontwikkeling van byvoorbeeld latente meerstemmigheid volgens die voorbeeld van Bach na 'n meer volwaardige meerstemmigheid soos dit veral in die werke van Britten neerslag vind.

Sleutelwoorde:

Suite

Onbegeleide tjello

Bach

Reger

Bloch

Britten

Abstract

The six suites for unaccompanied cello by J. S. Bach occupy the central position in the repertoire for cello in general and are also regarded as a norm and example for other works in this category. Occupying such a prominent position within the Western art music canon, they form the basis of the research in this study, the aim of which is to study the concept of the unaccompanied cello suites of Bach, Reger, Bloch and Britten.

In the introductory Chapter the rationale for the study, the research problem, the aims of the study, the formulation of the central theoretical argument, as well as the method of inquiry are presented. This is followed in the second Chapter by a historical survey of the development of unaccompanied string music from the 16th to the 20th century, within which Bach's works are found to form the nucleus.

The characteristics of Bach's melodic style, specifically the contrasting elements in the melodic lines, constitute the basis for the analytical study of his six suites for unaccompanied cello in Chapter 3. Based on these characteristics the principle of latent polyphony can be determined as one of the important elements of the style of his unaccompanied suites for cello.

While Bach's suites for unaccompanied cello occupy a central position in the development of this genre, the works of the twentieth century composers Reger, Bloch and Britten form the culmination of this process. Although the works of Bach, Reger, Bloch and Britten belong to different stylistic periods, the analytical discussion in Chapter 4 shows the extent to which these works built on the example of Bach's unaccompanied suites.

The one unifying principle concerning all the works that are examined in this study is the fact that they were all written for the cello which is basically a melodic instrument. In order to realise both the horizontal as well as the vertical dimensions in the music for unaccompanied cello, certain techniques in the melodic writing, as melodic movement on different levels in the form of contrasting motifs, pedal points and sequences, as well as broken chord

figurations are observed in the analyses of the works.

Corresponding characteristics are found to be present in the works of the four composers. Simultaneously, however, many differences regarding the varying individual styles and the historic environment to which the respective works belong, may be identified. Even in the works of the three twentieth century composers, the process of evolution of the latent polyphonic style based on the music of Bach into a more developed and marked polyphonic style in the works of Britten can be observed.

Key words:

Suite

Unaccompanied cello

Bach

Reger

Bloch

Britten

Inhoudsopgawe

Voorwoord	ii
Opsomming	iii
Abstract	v
Inhoudsopgawe	vii
Hoofstuk 1:	1
Literatuurstudie	1
1.1 Rasionaal	1
1.2 Probleemstelling	1
1.3 Doelstelling	5
1.4 Sentrale teoretiese argument	6
1.5 Begrensing van die terrein	6
1.6 Basis van die vergelykende studie	6
1.7 Metode van ondersoek	7
1.8 Hoofstukke	8
Hoofstuk 2:	9
'n Historiese oorsig van die onbegeleide tjellorepertorium	9
2.1 Ontwikkeling in die bou van die tjello	9
2.2 Die viola-familie	10
2.3 Ontstaan en ontwikkeling van onbegeleide komposisies vir tjello	12
2.4 Melodiese tegnieke in die vroeë musiek vir solo-tjello	15
2.4.1 Monodiese polifonie	15
2.4.2 Sekwense	16
2.4.3 Divisi-tegniek	16

2.5	<i>Musiek vir onbegeleide tjello in die 18^{de} en 19^{de} eeu: opkoms van virtuositeit</i>	17
2.6	<i>20^{ste} eeu: die herontdekking van Bach se onbegeleide tjellosuites</i>	20
	Hoofstuk 3:	22
	<i>J. S. Bach se ses Suites vir onbegeleide tjello</i>	22
3.1	<i>Die melodiese styl van die suites</i>	22
3.1.1	<i>Sekwens</i>	24
3.1.2	<i>Deklamatoriese resitatiefmelodiek</i>	25
3.1.3	<i>Rankmelodiek</i>	26
3.1.4	<i>Motoriese raammelodiek</i>	27
3.1.5	<i>Tesemelodiek</i>	27
3.1.6	<i>Bewegingselement</i>	27
3.1.7	<i>Kontras en latente meerstemmigheid</i>	28
3.1.8	<i>Variasie deur middel van divisi-tegniek</i>	29
3.1.9	<i>Melodiese gestaltes impliseer onderliggende harmoniese progressie</i>	30
3.1.10	<i>Danskarakter</i>	31
3.2	<i>Die suite as genre</i>	31
3.3	<i>Melodiese ontleding van J. S. Bach se ses suites vir solo-tjello</i>	32
3.3.1	<i>Die Preludes</i>	32
3.3.1.1	<i>Suite I, Prelude in G-majeur, BWV 1007</i>	33
3.3.1.2	<i>Suite II, Prelude in d-mineur, BWV 1008</i>	36
3.3.1.3	<i>Suite III, Prelude in C-majeur, BWV1009</i>	38
3.3.1.4	<i>Suite IV, Prelude in E-molmajeur, BWV1010</i>	39
3.3.1.5	<i>Suite V, Prelude in c-mineur, BWV1011</i>	41
3.3.1.6	<i>Suite VI, Prelude in D-majeur, BWV1012</i>	44
3.3.2	<i>Die Allemandes</i>	46
3.3.2.1	<i>Suite I, Allemande in G-majeur, BWV 1007</i>	46
3.3.2.2	<i>Suite II, Allemande in d-mineur, BWV1008</i>	48
3.3.2.3	<i>Suite III, Allemande in C-majeur, BWV1009</i>	48
3.3.2.4	<i>Suite IV, Allemande in E-molmajeur, BWV1010</i>	50

3.3.2.5	Suite V, <i>Allemande</i> in c-mineur, BWV1011	50
3.3.2.6	Suite VI, <i>Allemande</i> in D-majeur, BWV1012	51
3.3.3	Die Courantes	51
3.3.3.1	Suite I, <i>Courante</i> in G-majeur, BWV 1007	52
3.3.3.2	Suite II, <i>Courante</i> in d-mineur, BWV1008	53
3.3.3.3	Suite III, <i>Courante</i> in C-majeur, BWV1009	54
3.3.3.4	Suite IV, <i>Courante</i> in E-molmajeur, BWV1010	55
3.3.3.5	Suite V, <i>Courante</i> in c-mineur, BWV1011	56
3.3.3.6	Suite VI, <i>Courante</i> in D-majeur, BWV1012	57
3.3.4	Die Sarabandes	58
3.3.4.1	Suite I, <i>Sarabande</i> in G-majeur, BWV 1007	59
3.3.4.2	Suite II, <i>Sarabande</i> in d-mineur, BWV1008	59
3.3.4.3	Suite III, <i>Sarabande</i> in C-majeur, BWV1009	60
3.3.4.4	Suite IV, <i>Sarabande</i> in E-molmajeur, BWV1010	61
3.3.4.5	Suite V, <i>Sarabande</i> in c-mineur, BWV1011	61
3.3.4.6	Suite VI, <i>Sarabande</i> in D-majeur, BWV1012	62
3.3.5	Die Giges	62
3.3.5.1	Suite I, <i>Gigue</i> in G-majeur, BWV 1007	63
3.3.5.2	Suite II, <i>Gigue</i> in d-mineur, BWV1007	63
3.3.5.3	Suite III, <i>Gigue</i> in C-majeur, BWV1009	64
3.3.5.4	Suite IV, <i>Gigue</i> in E-molmajeur, BWV1010	65
3.3.5.5	Suite V, <i>Gigue</i> in c-mineur, BWV1011	66
3.3.5.6	Suite VI, <i>Gigue</i> in D-majeur, BWV1012	66
3.3.6	Ander danse	67
3.3.6.1	Die <i>Menuette</i>	68
3.3.6.1.1	Suite I, <i>Menuet</i> I en II in G-majeur, BWV1007	68
3.3.6.1.2	Suite II, <i>Menuet</i> I en II in d-mineur, BWV1008	68
3.3.6.2	Die <i>Bourrées</i>	69
3.3.6.2.1	Suite III, <i>Bourrée</i> I en II in C-majeur, BWV1009	69
3.3.6.2.2	Suite IV, <i>Bourrée</i> I en II in E-molmajeur, BWV1010	70
3.3.6.3	Die <i>Gavottes</i>	71
3.3.6.3.1	Suite V, <i>Gavotte</i> I en II in c-mineur, BWV1011	71
3.3.6.3.2	Suite VI, <i>Gavotte</i> I en II in D-majeur, BWV1012	71
3.4	Samevatting	72
3.4.1	Kontras	73

3.4.1.1	Kontras in latente meerstemmigheid	73
3.4.1.2	Kontras in rankmelodiek	73
3.4.1.3	Kontras in motoriese raammelodiek	73
3.4.1.4	Kontras in die melodieë self	74
3.4.2	Latente Meerstemmigheid	75
Hoofstuk 4:		76
Die onbegeleide tjellosuites van Max Reger, Ernest Bloch en Benjamin Britten		76
4.1	Die onbegeleide tjellosuites van Max Reger (1873 - 1916)	76
4.1.1	Suite I in G-majeur, opus 131c	76
4.1.2	Suite II in d-mineur, opus 131C	82
4.1.3	Suite III in a-mineur opus 131C	86
4.1.4	Reger: Opsomming van melodiese gestaltes	91
4.1.4.1	Melodiese styl	92
4.1.4.2	Meerstemmigheid en latente meerstemmigheid	93
4.1.4.3	Kontras	93
4.1.4.4	Danskarakter	93
4.2	Die onbegeleide tjellosuites van Ernest Bloch (1880 - 1959)	94
4.2.1	Suite I	94
4.2.2	Suite II	98
4.2.2.1	Suite II, <i>Prelude</i> (mate 1-158)	98
4.2.2.2	Suite II, <i>Andante tranquillo</i> (mate 1-111)	102
4.2.2.3	Suite II, <i>Allegro II</i> (mate 1-138)	103
4.2.3	Suite III	104
4.2.4	Bloch: Opsomming van melodiese gestaltes	109
4.2.4.1	Melodiese styl	109
4.2.4.2	Meerstemmigheid en latente meerstemmigheid	110
4.2.4.3	Kontras	111
4.2.4.4	Danskarakter	111
4.3	Die onbegeleide tjellosuites van Benjamin Britten (1913 – 1976)	112
4.3.1	Suite I vir tjellosolo, opus 72	112
4.3.1.1	<i>Canto primo</i>	113

4.3.1.2	<i>Fuga</i>	114
4.3.1.3	<i>Lamento</i>	116
4.3.1.4	<i>Serenata</i>	117
4.3.1.5	<i>Marcia</i>	118
4.3.1.6	<i>Bordone</i>	119
4.3.1.7	<i>Moto perpetuo</i>	119
4.3.2	Suite II, opus 80	120
4.3.2.1	<i>Declamato</i>	120
4.3.2.2	<i>Fuga</i>	121
4.3.2.3	<i>Scherzo</i>	123
4.3.2.4	<i>Ciaccona</i>	124
4.3.3	Britten se Suite III, opus 87 (1976)	125
4.3.4	Britten: Opsomming van melodiese gestaltes	133
4.3.4.1	Melodiese styl	133
4.3.4.2	Meerstemmigheid en latente meerstemmigheid	134
4.3.4.3	Kontras	135
4.3.4.4	Danskarakter	135
Hoofstuk 5:		139
Slotsamevatting		139
5.1	Historiese oorsig van die onbegeleide tjello-repertorium	139
5.2	Die beginsel van kontras	139
5.3	Vergelyking van Bach se melodiese gestaltes met dié van Reger, Bloch en Britten	142
5.3.1	Max Reger	142
5.3.2	Ernest Bloch	143
5.3.3	Benjamin Britten	143
5.4	Slotopmerking	144
BIBLIOGRAFIE		145

Hoofstuk 1:

Literatuurstudie

1.1 Rasionaal

Die onbegeleide tjellosuites van J. S. Bach is vroeg in die 20^{ste} eeu deur veral Pablo Casals “herontdek”, nie net as pedagogiese studiemateriaal nie, maar ook as hoogstaande konsertkomposisies (Blum, 1977:140-141). Wat die suites as uitvoerende konsertkomposisies van ander studiemateriaal onderskei, is enersyds die uiteenlopende, unieke karakter van elk van die ses suites (ook van die dansbewegings afsonderlik), en andersyds die integrering van enkel melodiese lyne, ritme en kontras.

Bach het die ses suites geskryf vir die *Violoncell*, wat tot vandag struktureel en akoesties basies nog dieselfde instrument as in die 18^{de} eeu gebly het, met die uitsondering van die sesde Suite, wat waarskynlik vir die vyfsnarige *Violoncello piccolo* geskryf is. In die 20^{ste} eeuse onbegeleide suites van Reger, Bloch en Britten word basies dieselfde 18^{de} eeuse instrument (die tjello) gebruik as wat Bach in sy tjellosuites gebruik het.

1.2 Probleemstelling

Die tjello se funksie en identiteit as 'n solo-instrument is in die 20^{ste} eeu bevestig deur die groot toename in tjelliste wêreldwyd, die buitengewone ontwikkeling van tjellotegniek onder leiding van tjellovirtuose en pedagoë, sowel as die uitbreiding van die tjellorepertorium deur komponiste wat daarin 'n uitdaging gesien het (Campbell, 2001:759). In plaas daarvan dat tjelliste hul eie werke skryf, word opdragwerke aan meer verdienstelike komponiste gerig (Von Loesch, 1998:1698). Die tjelliste Siegfried Palm, Mstislav Rostropovich en Frances-Marie Uitti het veral bygedra om komponiste soos Britten, Lutosławski en Dutilleux te inspireer om werke vir onbegeleide tjello te skryf (Markevitch, 1989:13).

Die eerste onbegeleide werke vir tjello is in Italië aan die einde van die 17^{de} eeu gekomponeer (Stowell,1999:137). Die *ricercars* van Pietro Antonii (1687) en

Domenico Gabrielli (1689) het reeds hoë tegniese vereistes gestel en 'n sterk polifoniese inslag getoon, wat in 'n mate by onbegeleide komposisies van die 20^{ste} eeu neerslag gevind het. Struktuurveranderinge aan die tjello in die begin van die 18^{de} eeu het deels ook tot J. S. Bach se konsep van onbegeleide suites vir tjello (1720) bygedra: "Bach's compositions for unaccompanied cello can be viewed as both a product of and a response to the expanded sonority and coloristic potential of the instrument" (Davis, 2004:108).

In die 20^{ste} eeu het die onbegeleide tjellorepertorium veral in post-seriële musiek neerslag gevind, waar die tjello idiomaties aangewend is deur gebruik te maak van 'n wye klank- en geraasspektrum, asook visuele of teatrale vertoon. Ander style waarin die tjellorepertorium verteenwoordig word, is onder andere impressionisme, dodekafonie, neo-klassisme en neo-Barok. Onder laasgenoemde styl kan die sonate van George Crumb (1958) en die suites van Ernest Bloch (1956 en 1957), Benjamin Britten, opus 72 (1966), opus 80 (1969) en opus 87 (1976) en Max Reger, opus 131 (1915) as voorbeelde genoem word (Von Loesch, 1998:1699).

'n Kategorisering van onbegeleide werke vir tjello in veral die 20^{ste} eeu dui op 'n verskeidenheid van werktipes, waaronder sonates, variasies, etudes, liederes, fantasieë, karakterstukke en suites ingesluit word. Die konsep van die 20^{ste} eeuse onbegeleide tjellosuite vind neerslag in die suites van onder andere Max Reger, Gaspar Cassado, Ernest Bloch, Benjamin Britten en Ernst Krenek (Homuth, 1994:1-107; Markevitch, 1989:9-113).

Die gebruik van die suite as werktipe vir onbegeleide tjello in die 20^{ste} eeu laat die vraag ontstaan hoe die 20^{ste} eeuse onbegeleide tjellosuites met die 18^{de} eeuse suites van J. S. Bach vergelyk. Max Reger het Bach as sy ideale komponis en as rolmodel beskou (Cadenbach, 1999:6). Volgens Fischer (2003:8) het Ernest Bloch in die middel 1920's 'n intensiewe studie van Bach se kontrapunt gedoen. "The trilogy of suites for solo cello [by Bloch] may be seen as a part of an intersection between the heritage of Bach and the three cello suites of Benjamin Britten" (Fischer, 2003:8). Benjamin Britten het neo-barok en klassieke invloede in sy musiek getoon deur onder andere Mozart, Purcell en Bach as rolmodelle te

gebruik. Die invloed van laasgenoemde twee komponiste blyk uit sy gereelde gebruik van *passacaglia*, *fuga*, *kanon*, *variasie* en *suitevorm* in sy komposisies (Cooke, 1999:233).

Die gebruik van die “suitevorm” vir die onbegeleide tjellowerke van Reger, Bloch en Britten regverdig ’n vergelykende ondersoek, na die mate waarin daar ooreenkomste met die onbegeleide baroksuites van Bach bestaan. Volgens die literatuursoektog wat vir hierdie studie onderneem is, is daar tot dusver nie so ’n vergelykende studie tussen die onbegeleide tjellosuites van Bach en dié van Reger, Bloch en Britten onderneem nie.

Die vraag is dus hoe ’n vergelyking getref kan word tussen die onbegeleide tjellosuites van Bach en dié van Reger, Bloch en Britten.

’n Literatuurstudie het getoon dat daar in vergelyking met die harmonieleer nie veel geskryf is oor die melodieleer nie. Die toepassing van ’n bestaande analisemethode soos byvoorbeeld die schenkeriaanse metode sal nie dien as ’n geskikte model vir die analisering van melodiese gestaltes nie. Van die skrywers in die tabel op die volgende bladsy word slegs Narmour se boeke in die bibliografie genoem in die artikels oor “melody” in *The new Grove dictionary of music and musicians* (Ringer, 2001) en oor “Melodie” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, (Dahlhaus, 1997).

Outeur	Titel van boek	Jaar van publikasie	Word boek genoem in die artikel oor melodie in The new Grove dictionary of music and musicians?	Word boek genoem in die artikel oor melodie in Die Musik in Geschichte und Gegenwart?
Bent, I. D. & Pople, A.	<i>Analysis.</i>	2001.	Nee.	Nee.
Berry, W.	<i>Structural functions in music.</i>	1976.	Nee.	Nee.
Cook, N.	<i>A Guide to musical analysis</i>	1987.	Nee.	Nee.
Cook, N. & Everist, I.	<i>Rethinking music.</i>	1999.	Nee.	Nee.
Dunsby, J. & Whittall, A.	<i>Music analysis in theory and practice.</i>	1988.	Nee.	Nee.
Forte, A. & Gilbert, S. E.	<i>Introduction to Schenkerian analysis.</i>	1982.	Nee.	Nee.
Motte, de la, D.	<i>Melodie: Ein Lese- und Arbeitsbuch.</i>	1993.	Nee.	Nee.
Narmour, E.	<i>The analysis and cognition of basic melodic structures.</i>	1990.	Ja.	Ja.
Narmour, E.	<i>The analysis and cognition of melodic complexity.</i>	1992.	Ja.	Ja.
Nattiez, J.	<i>Music and discourse – toward a semiology of music.</i>	1989.	Nee.	Nee.
Paynter, J., Howell, T., Orten, R., Seymour, P. (eds.)	<i>Companion to contemporary musical thought. Vol. 1 & 2.</i>	1992.	Nee.	Nee.
Pople, A. (ed.)	<i>Theory, analysis and meaning in music.</i>	1994.	Nee.	Nee.

Die enigste bronne oor melodiese analise wat in *The new Grove dictionary of music and musicians* en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie* voorkom, is *The analysis and cognition of basic melodic structures: the implication-realization model* (1990) en *The analysis and cognition of melodic complexity* (1992) van Eugene Narmour. Hierdie bronne is egter nie bruikbaar vir

hierdie bepaalde studie nie omdat daar klem op intervale in plaas van melodie gelê word:

By examining note-to-note relations in great specificity, I attempt to answer such questions as, what exactly does a given interval imply to a listener? What is the implicative difference between a leap and a step? ... My general view is that "distant" higher-level melodic structures are perceptually much less important to listeners than traditional analysts tend to think they are (Narmour, 1990: ix, xi).

Die ondergewaardeerde aansien en aandeel van melodie in musiek, en in die ontleding van musiek, word sterk deur vooraanstaande komponiste en musiekwetenskaplikes bevraagteken. So dui Paul Hindemith byvoorbeeld aan dat daar geen noemenswaardige melodieleer bestaan nie (Dahlhaus, 1997:45). Faktore wat die studie van die melodie in die 19^{de} eeu negatief kon beïnvloed het, was onder andere die streng reëls wat betref die gebruik van intervale. Die melodie was verder ondergeskik aan harmonie en ritme (Dahlhaus, 1989:63). Igor Stravinsky meen egter dat melodie as die belangrikste element in die studie van musiektekstuur beskou behoort te word (Stravinsky, 1947:40).

1.3 Doelstelling

Die doel van die studie is om die melodiese gestaltes in Bach se onbegeleide tjellosuites te vergelyk met die melodiese gestaltes in die onbegeleide tjellosuites van Reger, Bloch en Britten. Insig in melodiese konstruksie dra by tot 'n beter begrip van die musikale verloop van die musiek enersyds, en andersyds tot die insig in kontraselemente in die musiek wat veral lei tot 'n sinvolle interpretasie van die werke.

Ter bereiking van die doel word die algemene historiese ontwikkeling van die onbegeleide tjellosuites ondersoek en raakpunte geïdentifiseer wat betrekking het op komposisietegniese soos gebruik in die onbegeleide tjellosuites van Bach, Reger, Bloch en Britten. Daarbenewens word 'n oorsigtelike analitiese studie, veral wat betref melodie, kontras en latente meerstemmigheid, oor die suites van Bach, Reger, Bloch en Britten beoog. Deur sodanige studie sal bepaal word wat die ooreenkomste en die verskille is tussen die baroksuites vir tjello van Bach

aan die een kant en die tjellosuites van Reger, Bloch en Britten aan die ander kant.

1.4 Sentrale teoretiese argument

In hierdie studie sal geargumenteer word dat in die ongeleide tjellosuites van Bach, Reger, Bloch en Britten sekere melodiese gestaltes voorkom wat 'n vergelykende studie moontlik maak. Op grond hiervan kan ooreenkomste en verskille uitgewys word.

1.5 Begrensing van die terrein

- Aangesien die tjellosuites ongeleid is, sal hierdie studie hoofsaaklik op die melodiese aspekte van hierdie werke konsentreer.
- Die doel van die studie is nie om 'n evolusie vanaf Bach se komposisie tot die werke van die 20^{ste} eeuse komponiste, Reger, Bloch en Britten aan te toon nie.
- Die doel van die studie is nie om 'n analisemethode te demonstreer nie, maar om melodiese gestaltes te klassifiseer en te vergelyk.
- Aangesien die klassifikasie van melodiese gestaltes hierdie studie binne die terrein van die sistematiek (en nie die hermeneutiek nie) plaas, sal die moontlike betekenis van melodiese gestaltes nie betrek word nie.
- Die gemeenskaplike faktor in al hierdie werke wat bestudeer is, is juis die horisontale aspek van melodie en daarmee saam die altyd teenwoordige latente meerstemmigheid in die vorm van kontrasterende motiewe en teenstellende toonkleure.

1.6 Basis van die vergelykende studie

Die vergelykende studie word gebaseer op die tipologie van melodiese gestaltes wat deur Bence Szabolcsi (1959:98-106) opgestel is. Die karakterisering van J. S. Bach se melodie soos dit in sy ses suites vir ongeleide tjello vergestaltung vind, vorm die uitgangspunt van die studie. Hierdie melodie is

gebaseer op die “gedagte wêreld van tonaliteit en van toonaard, wat die strukturelemente van die melodie en die afsonderlike toonleerkonstruksies om ’n grondtoon en om ’n stuttoon sentreer en funksioneel konstrueer. Melodie en toonaard het van hierdie tyd af waarneembare en onwaarneembare toonasse waarom die melodie ontvou, uitbrei en afrond” (Szabolcsi, 1959:90, my vertaling).¹ Die meervlakkigheid van die melodie is ’n wesenskenmerk van hierdie karakterisering. Dit dra by tot die beter begrip van die musikale vergestaltung en het terselfdertyd konsekwensies vir die suksesvolle interpretasie van die musiek.

Die erkenning dat hierdie eienskappe van die melodie ook in die werke uit die 20^{ste} eeu wat bestudeer is, neerslag vind, blyk uit die vergelyking van die kontraselemente soortgelyk aan dié van die musiek uit die barok. “Die hele verlede word plotseling aktueel, deurdat die musici van die 20^{ste} eeu die erfenis van die afgelope eeue meer bewustelik en met meer doelgerigheid in besit neem en beoefen. ... Vir geeneen van die musici van vorige eeue was hierdie historiese oriëntering en evaluering van so ’n deurslaggewende belang as vir die musici van die 20^{ste} eeu nie” (Szabolcsi, 1959:202, my vertaling).²

1.7 Metode van ondersoek

Die volgend metode van ondersoek is gevolg:

- Databasisse geraadpleeg: IIMP (International Index to Music Periodicals); SA Cat (South African Catalogue [SA Books]); RSAT (Repertorium van SA Tydskrifte); Academic Search P (Ebsco Host); Google Scholar.
- 'n Literatuurstudie.

¹ “Noch wichtiger ist vielleicht die neue Gedankenwelt der Tonalität, der Tonart, welche die Strukturelemente der Melodie, die einzelnen Glieder der Tonleiter um einen Grundton und um einen Gerüstton herum im Gleichgewicht ihrer verschiedenen Funktionen aufbaut. Melodie und Tonart haben von dieser Zeit an wahrnehmbare und unwahrnehmbare Achsen um die herum sie sich entfalten, ausbreiten und herabsenken.”

² “Die gesamte Vergangenheit wird auf einmal aktuell, da der Musiker des 20. Jahrhunderts die Erbschaft der vergangenen Jahrhunderte bewusster und entschiedener, zwar gleichzeitig notgedrungener als alle seiner Vorläufer in Besitz nimmt. ... Doch war eine entschiedene historische Orientierung für keinen von ihnen eine so verpflichtende kunstpolitische Stellungnahme, wie für den Musiker des 20. Jahrhunderts.”

- Bestudering van opnames en melodiese analise van die werke.
- Interpretasie van data.

1.8 Hoofstukke

In Hoofstuk 2 van die studie word daar 'n historiese perspektief van die ontwikkeling van die musiek vir onbegeleide tjello vanaf die 16^{de} tot die 20^{ste} eeu gegee. Hoofstuk 3 word aan die ses suites vir onbegeleide tjello van J. S. Bach, wat die sentrale punt in hierdie ontwikkeling verteenwoordig, gewy. Die werke is vir die tjello geskryf, wat 'n melodie-instrument is. Gevolglik word die aandag in die eerste plek op die melodie in sy verskillende verskyningsvorms en gebruike toegespits. Hoofstuk 4 handel oor die vergelyking tussen die onbegeleide tjellosuites van J. S. Bach en soortgelyke werke van die 20^{ste} eeuse komponiste Reger, Bloch en Britten. Hoofstuk 5 is 'n samevatting van die bevindings.

Hoofstuk 2:

'n Historiese oorsig van die onbegeleide tjellorepertorium

Die historiese ontwikkeling van die tjello se onbegeleide repertorium is deur faktore en omstandighede in die geskiedenis, wat enersyds 'n oplewing en andersyds 'n stagnasie tot gevolg gehad het, bepaal. Dit geld veral en spesifiek die onbegeleide konsertrepertorium van die tjello.

Wat die repertorium vir onbegeleide tjello betref, kan daar onderskeid gemaak word tussen a) onbegeleide konsertmateriaal en b) onbegeleide didaktiese studiemateriaal. Veral wat laasgenoemde betref, het daar 'n her-identifisering plaasgevind, byvoorbeeld J. S. Bach se tjellosuites wat gedurende die 18^{de} en 19^{de} eeue algemeen as studiemateriaal beskou is, is vroeg in die 20^{ste} eeu deur Pablo Casals as konsertmateriaal "herontdek" en as sulks bevorder (Campbell, 1988:82).

Aangesien die bou van 'n instrument 'n rol speel in die komposisies wat daarvoor geskryf is, sal die ontwikkeling in die bou van die tjello eers bespreek word. 'n Oorsig sal gegee word oor die onbegeleide viola-repertorium van die 16^{de} en 17^{de} eeu wat moontlik die vroeë onbegeleide tjellokomposisies kon beïnvloed het. Faktore wat tot die ontstaan en ontwikkeling van onbegeleide komposisies vir tjello gelei het, sal bespreek word asook melodiese tegnieke wat in die vroeë onbegeleide tjellomusiek gebruik is. Daar word verwys na onbegeleide tjellomusiek van die 18^{de} en 19^{de} eeu wat deur omstandighede soos die opkoms van virtuositeit beïnvloed is. 'n Oorsig word gegee oor die herontdekking van J. S. Bach se onbegeleide tjellosuites in die 20^{ste} eeu en wat tot 'n oplewing van onbegeleide tjellomusiek in die algemeen gelei het.

2.1 Ontwikkeling in die bou van die tjello

Sedert die eerste tjello's in die tweede helfte van die 16^{de} eeu in Italië deur onder andere Andrea Amati (1505 - 1577), Gasparo da Salò (1540 - 1609) en Giovanni Paolo Maggini (c. 1581 - 1632) gemaak is, het die instrument 'n periode van eksperimentele ontwikkeling beleef. Dit sluit in die gebruik van diverse

stemmings, struktuurvariasies by die bou van die instrument en beskrywings van verskillende terme. Hierdie eksperimentele tydperk het tot aan die einde van die 18^{de} eeu voortgeduur (Campbell, 1888:1-4; Walden, 1998:2,3).

Daar het veral twee tipes tjello's vanaf die 17^{de} eeu voorgekom, naamlik a) die groter orkes- of kerkinstrument wat as basinstrument of begeleidingsinstrument (*basso continuo*) gebruik is, en b) die kleiner solo-instrument wat vir solo's en obliagaatstemme aangewend is (Walden, 1998:52).

Die ontstaan van spiraaldraadsnare ("wirewound strings") in ongeveer 1660 het meegebring dat die digtheid van die snare verhoog is en die snare terselfdertyd dunner en korter kon wees. Laasgenoemde aanpassing het kleiner tjello's moontlik gemaak wat dieselfde of selfs beter klankkwaliteit en makliker speelbaarheid verseker het (Markevitch, 1989:6). 'n Groot aanvraag na tjello's vanaf ongeveer 1680 - 1740 (die tyd wat Bach geleef het) is weerspieël in die groot aantal vioolbouers, soos byvoorbeeld A. Stradivarius (Cremona), D. Montagnana (Venesië), G. Grancino (Milaan), G. B. Guadagnini (Turyn), D. Tecchler (Rome), en nog vele ander wat in Italië werksaam was (Wijsman, 2001:751).

Die kleiner tipe tjello soos dit hierbo beskryf is, is teen ongeveer die jaar 1707 deur Antonio Stradivarius gestandaardiseer en word steeds tot in die 21^{ste} eeu as die ideale modelgrootte beskou (Dilworth, 1999:10-13).

2.2 Die viola-familie

Teen die helfte van die 17^{de} eeu het die viool en tjello beide in die kerkmusiek sowel as in uitvoerings in die adellike howe in Italië 'n belangriker rol begin speel. Dit het meegebring dat die instrumente van die viola-familie (die *viol*) hulle plek en status in die musiek aan die adellike howe en in die kerk begin inboet het. Nógans het musiek vir violas (*viols*) veral in Frankryk gedurende die 17de eeu 'n bloeitydperk beleef (Marx, 1989:161).

Die solo repertorium van die *viola da gamba* het waarskynlik 'n groot invloed op

die vroegste onbegeleide tjellokomposisies teen die einde van die 17^{de} eeu in Italië en later ook in die solosuites van J. S. Bach (1720) gehad (Kinney, 1962:36).

Die grondslag van die onbegeleide- en solo violarepertoire (viola en klavesimbel) is reeds in die 16^{de} eeu gevestig. Dit word onderskryf deur die verskyning van didaktiese handleidings vir die speel van die viola van onder andere Sylvestro Ganassi (*Regola Rubertina* – 1542 en *Letzione Seconda* – 1543) (Brown & Ongaro, 2001:508) en Diego Ortiz (*Trattado de Glosas* – 1553) (Stevenson, 2001:763). Behalwe vir aanwysings oor linkerhandtegnieke soos posisieverskuiwings, vibrato en dubbelgrepe maak Ganassi ook melding van klankkleurwisseling met betrekking tot die strykstok se posisie ten opsigte van die brug (Woodfield, 2001:668-670). (“...near the bridge for ‘happy’ effects, and light bowing near the fingerboard for ‘sad’ effects...”) (Kinney, 1962:104).

Die vroegste onbegeleide violamusiek in die 16de eeu was hoofsaaklik op transkripsies van vokale musiek vir luit gebaseer. Aangesien die stemming van die luit en viola ooreengestem het, was transkribering vanaf luit na viola redelik maklik. Die ooreenkoms tussen die luit en viola was volgens Pleeth (1982:209) so groot dat Hans Gerle vroeg in die 16^{de} eeu na bogenoemde instrumente as “luite” verwys het. Baie van die uitvoeringstegnieke van die luit, soos om polifoniese teksture te kan vertolk, moes met behulp van tegnieke soos vibrato, bindboë, klankkleurkontraste deur snaarwisseling en dubbelgreepassasies deur die viola aangepas word om naastenby dieselfde resultaat te verkry. Hierdie tegnieke word in Ganassi se *Regola Rubertina* (1542) en *Letzione Seconda* 1543 bespreek (Kinney, 1962:115).

Onbegeleide violamusiek is veral vir die volgende instrumente geskryf:

- a) Die basviola (meestal 'n sewesnarige instrument).
- b) Die effens kleiner divisi-viola met dieselfde stemming en gebruikmaking van gewone notasie, en
- c) Die nog kleiner lira-viola in verskeie stemmings en gebruikmaking van tabulatuurnotasie (Randel, 1986:915).

Die lira-viol, (ook bekend as die viola bastarda) is in die 17de eeu veral in Engeland gebruik. Heelwat onbegeleide komposisies is daarvoor geskryf (Otterstedt, 1998:1578-1583). Die tegniek en idiomatiese skryfwyse van onbegeleide violamusiek in die publikasies van Ganassi en Ortiz in die 16^{de} eeu en die komposisies van John Playford en Christopher Simpson in die 17^{de} eeu toon 'n merkbare ontwikkeling aan. Behalwe linkerhand- en stryktegnieke soos dubbelgrepe, akkoorde, *pizzicato's*, *col legno*, gebinde tremolo, gebinde note en kleureffekte soos dinamiese eggo kontraste, word komposisietegnieke soos divisi-tegniek en monodiese polifonie in die komposisies van Playford en Simpson aangetref (Kinney, 1962:125).

2.3 Ontstaan en ontwikkeling van onbegeleide komposisies vir tjello

Toe die eerste onbegeleide werke vir tjello aan die einde van die 17de eeu in Italië geskryf is, was die instrumente van die viola-familie reeds feitlik in onbruik. Die neiging het alreeds vanaf die eerste helfte van die eeu in Italië voorgekom (Pleeth, 1982:234).

Die vroeë onbegeleide tjellorepertorium van Bologna en Modena in Italië toon 'n ooreenkoms met die onbegeleide violarepertorium wat gedurende dieselfde tydperk in onder andere Engeland ontstaan het. Dit blyk byvoorbeeld uit werke van John Playford (1623 - 1686), Christopher Simpson (1605 - 1669) en Thomas Mace (1612 - 1706). Voorbeelde uit Frankryk en Duitsland is die werke van onder andere Marin Marais (1656 -1728) en Johan Schenk (1710 -1760).

Verskillende faktore het tot die ontstaan en ontwikkeling van die eerste onbegeleide komposisies vir tjello aan die einde van die 17^{de} eeu in Italië bygedra. 'n Belangrike rede vir die ontstaan van die onbegeleide- en solo-repertorium van die tjello teen die einde van die 17^{de} eeu, was die behoefte vir 'n eie, idiomatiese styl in onder andere onbegeleide tjellokomposisies wat die leemte moes vul tussen *basso continuo*-spel en die vinnig ontwikkelende virtuose violrepertorium (Pleeth, 1982:233).

Met die aanvang van die monodiese styl aan die begin van die 17^{de} eeu het die

funksie van die tjello as 'n begeleidings- of *basso continuo*-instrument uitgebrei sodat dit ook toenemend as solo-instrument gebruik is. 'n Voorbeeld hiervan is die solo-aanwending in Claudio Monteverdi (1567-1643) se opera *Orfeo* in 1607 (Marx, 1989:157).

Namate die tjello se gewildheid as solo-instrument toegeneem het, het al meer *viola da gamba*-spelers na die tjello as hoofinstrument oorgeskakel. So byvoorbeeld het Martin Berteau (c. 1708 - 1771), die grondlegger van die Franse tjelloskool, van die *viola da gamba* na die tjello oorgeskakel nadat hy die virtuose tjellis, Francesco Alborea (1691 - 1739) ook bekend as "Franciscello", hoor speel het (Campbell, 1988:8).

Die eerste onbegeleide komposisies vir tjello waarin die naam *violoncello* spesifiek in die titel voorkom, is onder andere deur Giovanni Degli Antonii (1660 - c.1697), Domenico Gabrielli (1651 - 1690) en Domenico Galli (1649 - 1697) geskryf. Ander onbegeleide komposisies wat waarskynlik vir die tjello geskryf is, is 'n stel partitas vir *violone* van Giovanni Battista Vitali (1632 - 1692) en 'n *Toccata* en *Chaconne* (c. 1690) vir basso solo van Guiseppi Columbi (1635 - 1694) (Cowling, 1983:77,78).

Die "tjellokultuur" wat aan die einde van die 17^{de} eeu in Bologna en Modena in Italië gevestig is, het neerslag in komposisies van onder andere Petronio Franceschini (1650 - 1681), Gabrielli, Antonii, Giuseppe Maria Jacchini (1664 - 1727), Giovanni Bononcini (1670 - 1755) en Vitali gevind. Hiertoe behoort onder andere Antonii se 12 *Ricercari* (1687), Gabrielli se 7 *Ricercari* (1689) en Galli se 12 sonates of *Trattenimento musicale sopra il violoncello á solo* (1691).

Die uitvoering en komposisie van solo tjellomusiek is veral aan die basilika van San Petronio in Bologna deur lede van die *Academia Filarmonica* bevorder (Walden, 1998:7). Aan die Este-vorstehuis in Modena, en veral by name Francesco II (1660 - 1684) is die beoefening van instrumentale musiek bevorder en aangemoedig. Na aanleiding hiervan het solo- en onbegeleide tjellokomposisies van byvoorbeeld Antonio Giannotti (1660 - 1694), Columbi en Galli ontstaan. Hoewel Domenico Galli sy 12 onbegeleide sonates

(*Trattenimento* wat beteken “vermaaklikheid”) ook soos Antonii aan die Estenese vors van Modena (Francesco II) opgedra het, is die gehalte van die komposisies nie op dieselfde vlak as dié van Gabrielli of Antonii nie. Die stemming wat vir hierdie werke voorgeskryf is, is B-mol, F c en g (Stowell, 1999:138).

Die *Ricercari* van Antonii (1697) en Gabrielli (1689) kan in die algemeen as instrumentale komposisies in ’n vrye monodiese tekstuur, deurgekomponeerd en nie noodwendig monotematies nie, getipeer word (Kinney, 1962:200). Al word na Antonii se *Ricercari* as “studies of etudes” verwys (Ness, 1986:707), kan dit betwyfel word dat hulle uitsluitlik vir didaktiese doeleindes bedoel was, veral vanweë die feit dat die werke gepubliseer en aan die heersende vors opgedra was (Kinney, 1962:200). Antonii se werke is op tonaal diatoniese, eerder as modale toonsoorte, gebaseer. Die analise van die vingersettingspatrone in Antonii se *Ricercari* dui daarop dat die werke vir ’n sessnarige tjello, wat dieselfde as die *viola da gamba*, naamlik C, G, c, e, a, d¹ of D, G, c, e, a, d¹ gestem is, geskryf is (Kinney, 1962:196). Die stemming wat vir Gabrielli se *Ricercari* voorgeskryf word, naamlik C, G, d, g (Cowling, 1983:78) is dieselfde as J. S. Bach se *scordatura*-stemming vir sy Suite V in c-mineur.

In die sewe onbegeleide *Ricercari* van Domenico Gabrielli (1689) kom die idiomatiese karakter van die tjello nog meer tot sy reg as in die *Ricercari* van Antonii. By laasgenoemde staan karaktereienskappe van die *viola da gamba* nog sterk op die voorgrond. Waar Antonii se *Ricercari* van vooropgestelde beplanning en ekonomiese gebruik van middele getuig, lê Gabrielli veral klem op ’n rapsodiese, improvisatoriese benadering waarin konstante ontwikkeling of organiese groei van tematiese motiewe op die voorgrond staan (Kinney, 1962:235).

Na Francesco se dood het sy opvolger, kardinaal Rinaldo, veroorsaak dat die fokus vanaf instrumentale musiek na opera en *bel canto*-sang verskuif het, en sodoende het die “goue era” van Modenese instrumentale musiek tot ’n skielike einde gekom (Kinney, 1962:14). As gevolg van laasgenoemde gebeurtenis in Modena en die ontbinding van die orkes te San Petronio (Bologna) tussen 1696 en 1701, het ’n migrasie van Italiaanse tjelliste na die res van Europa plaasgevind

Voorbeeld 2.2 : Gabrielli , *Ricercare V*, mate 1-11



2.4.2 Sekwense

Die gebruik van sekwense kan as monodiese polifonie in die embriofase van ontwikkeling gesien word. Hierdie verskynsel geld veral wat betref die uiteensetting van tematiese materiaal, in die oktaaf, vyfde, vierde en soms tweede intervalle, soos in Ganassi en veral Ortiz se ongebeleide werke. Ganassi en Ortiz het egter die sekwense eerder as 'n integrasietegniek gebruik om samehang in die melodiese materiaal te bewerkstellig (Kinney, 1962:116).

Die volgende voorbeelde uit Antonii se *Ricercare I* bestaan uit diatoniese sekwense en toon 'n tipiese progressieprosedure van die laat 17^{de} eeu om die tonaliteit te omlin.

Voorbeeld 2.3: Antonii I, *Ricercare I*, mate 82-86



(Kinney, 1962:203)

2.4.3 Divisi-tegniek

Divisi-tegniek ("division or diminution") is die verdeling van 'n bastema of *cantus planus* ("plain chant") in kleiner nootwaardes wat 'n tipe variasievorm daarstel, maar sodat die *cantus planus* steeds as sulks herken kan word (Randel,

1986:236) Divisi-tegniek, soos byvoorbeeld gebruik deur Ortiz, Playford en Simpson, was die basis van improvisasie op die viola (*viol*). Die mate van afwyking van 'n tema deur middel van figuratiewe passasies het die graad van kompleksiteit sowel as onafhanklikheid in die verskillende stemme ten opsigte van 'n improvisasietema bepaal (Traficante, 2001:400-401).

Voorbeeld 2.4: Simpson, The Division-violist (London, 1659), p. 30



(Traficante, 2001: 401)

In die ongebeleide lira-violarepertoire (Thomas Mace se *Musick's Monument*, 1676) en divisi-violarepertoire (Simpson se *The Division-Viol*, 1659) vorm monodiese polifonie en divisi-tegniek ook reeds 'n belangrike komponent (Kinney, 1962:125).

2.5 Musiek vir ongebeleide tjello in die 18^{de} en 19^{de} eeu: opkoms van virtuositeit

Gedurende die 18^{de} en 19^{de} eeue is daar slegs enkele ongebeleide konsertkomposisies vir tjello geskryf. Die belangrikste werke uit die 18^{de} eeu is J. S. Bach se Suites vir ongebeleide tjello (1720), Francesco Scipriani (1678 - 1753) se 12 *Toccatas* (1730) en Joseph Bodin de Boismortier (1689 - 1755) se *Suite de Pieces qu'on peut jouer seul*, opus 40 (1732) (Markevitch, 1989:6).

Dit is opmerklik dat Scipriani en Boismortier se komposisies van hierdie tipe in dieselfde tydvak as Bach se tjellosuites geskryf is. Of hulle van Bach se suites bewus was en of hulle miskien daardeur beïnvloed is, kan nie met sekerheid gesê word nie. Scipriani se twaalf *toccatas* vorm deel van sy *Principij da imparare a suonare il Violoncello e con 12 toccate a solo*. Hierdie is 'n metodiekhandleiding vir die tjello wat bestaan uit a) algemene grondbeginsels van musiek

(nootwaardes, sleutels, tempi, toonsoorttekens, toevallige tekens, ensovoorts) en b) tegniese oefeninge (toonlere, gebroke tertse en kwarte, ensovoorts) (Cowling, 1983:74). Die *toccatas* van Scipriani herinner aan die ongebeleide violakomposisies van Ganassi (*Regola Rubertina* [1542]) en Diego Ortiz (*Trattado de Glosas* [1553]) waarin hulle hul metodologiese bevindings toegepas het.

Die ongebeleide tjellokomposisies van J. S. Bach, Scipriani en Boismortier wat uit die eerste helfte van die 18^{de} eeu dateer, kan beskou word as 'n voortsetting van die "tjellokultuur" wat aan die einde van die 17^{de} eeu in Bologna en Modena (Gabrielli, Antonii) voorgekom het. Dit kan as 'n ontginningsfase om die "nuwe" instrument bekend te stel, beskryf word. In die soektog na 'n eie idiomatiese styl vir die tjello was die ongebeleide genre-tipe juis geskik om die musikale en tegniese moontlikhede van die instrument te ondersoek en te eksploteer. Daarom is daar ook later, veral in die 19^{de} eeu, so 'n groot hoeveelheid ongebeleide tjellomateriaal geskryf.

Vanaf die 17^{de} tot 19^{de} eeu het die viool as solo-instrument sterk op die voorgrond getree en was daar 'n groot opbloei in die vioolrepertorium. Dit het natuurlik die ontwikkeling van die tjellorepertorium beïnvloed. Daar was 'n neiging om die tjellorepertorium met dié van die viool te deel, en ook andersom. Laasgenoemde neiging was nie bevorderlik vir die ontwikkeling van 'n eie idiomatiese styl waar ongebeleide komposisies vir tjello as genre gevestig kon word nie. Corrette, byvoorbeeld, in sy *Methode* (1741) beskou die doel van duimposisie vingersettings as 'n middel om vioolmusiek vir die tjello te transkribeer (Walden, 1998:126). Gevolglik is min konsertkomposisies vir die ongebeleide tjello in die 18^{de} en 19^{de} eeue geskryf.

Struktuurveranderinge aan die tjello teen die helfte van die 18^{de} eeu, soos byvoorbeeld langer en skuinser nekke, langer vingerborde, hoër brûe, spiraaldraadsnare en kleiner tipe instrumente (laasgenoemde vanaf die begin van die 18^{de} eeu) het spel vergemaklik. Dit het tot gevolg gehad dat toonhoogte-omvange (*tessituras*) vergroot is en dat klankprojeksie verbeter het. Die gebruik van die duimposisie het spel in hoër registers op die tjello moontlik gemaak. Hierdie ontwikkeling kan onder andere in die tjellokonserte van Haydn en

Boccherini waargeneem word.

Die vinnig ontwikkelende viooltegniek vanaf die 17^{de} eeu het 'n strewe na groter virtuositeit op die tjello laat posvat (Walden, 1999:178). Die toename van rondreisende, virtuose tjelliste in die 18^{de} en 19^{de} eeu, soos Franciscello, Salvatore Lanzetti (1710 - 1780), Giovanni Bononcini (1670 - 1747), die Duportbroers, Bernard Romberg (1776 - 1841) en Adrien Servais (1807 - 1866) het veroorsaak dat daar 'n groter klem op 'n konsertrepertorium vir die tjello gelê is. As gevolg van onsekere politiese of maatskaplike toestande, soos onder andere die Franse Revolusie in 1792, is hierdie soliste geforseer om in openbare konserte hulle instrumente bekend te stel (Walden, 1998:4). Sodanige kunstenaars het die uitvoering van ongebeleide tjellomusiek as ongewens beskou aangesien dit kleiner gehore sou trek en min of geen positiewe reaksie sou ontlok nie (Kinney, 1962:415). Die "konsep van virtuositeit" het beteken dat dit die norm vir die aanvaarding en erkenning vir kritiese gehore geword het. Die meeste virtuose tjelliste het hulle eie werke uitgevoer en die reaksie van gehore as maatstaf gebruik om te besluit wat om te skryf (Walden, 1998:137). Die beginsel van virtuositeit het voorkeur geniet bo die beginsel van 'n kunsmusiek met 'n hoër estetiese waarde.

Komponiste soos Haydn, Beethoven en Boccherini se huiwering om ongebeleide komposisies vir tjello te skryf, kan toegeskryf word aan die feit dat hulle van mening was dat die tjello eerder 'n begeleidingsinstrument of andersins 'n solo-instrument met begeleiding is. Ander vooraanstaande komponiste soos Mozart en Schubert was nie genoegsaam by die uitbreiding van 'n onafhanklike tjello-repertorium betrokke nie. Beethoven het 'n bewondering vir die spel van die tjellis Romberg gehad en wou 'n tjellokonsert vir hom komponeer. Laasgenoemde het egter die aanbod van die hand gewys met die opmerking dat hy slegs sy eie komposisies uitvoer (Campbell, 1988:28).

Aan die ander kant was daar 'n beskouing by strykerspedagoë aan die Paryse konservatorium, soos onder andere uit Baillot, Rode en Kreutzer se *Méthode de violon* van 1805 blyk, dat virtuose spel nie by die tjello met sy groot registeromvang en sy somber, sensitiewe en spirituele klankkarakter gepas het

nie. Hulle was van mening dat die tjello beter vir stadige bewegings geskik was, en as daar wel vinnige passasies was, dit met teerheid en grasia uitgevoer moes word (Walden, 1998:275).

Virtuose konsertwerke vir onbegeleide tjello wat in die laat-19^{de} eeu en by die oorgang na die 20^{ste} eeu ontstaan het, is a) Julius Klengel se *Kaprize in Form einer Chaconne unter freier Benutzung eines Themas von Robert Schumann*, opus 43 in d-mineur (1905), b) Jacques Offenbach se operafantasieë en c) Jean Sibelius se Tema en variasies (1887) (Stowell, 1999:138). Hierdie is van die min onbegeleide konsertkomposisies vir tjello wat aan die einde 19^{de} eeu / begin 20^{ste} eeu verskyn het.

Klengel se *Kaprize* is idiomaties vir die instrument geskryf en vereis 'n hoë tegniese standaard (Kinney, 1962:423, 424). Die werk se temas en harmoniese styl is aan Robert Schumann ontleen. Die *Chaconne* se tema is byvoorbeeld op die stadige gedeelte van Schumann se viool- en klaviersonate, opus 121 in d-mineur, gebaseer.

2.6 20^{ste} eeu: die herontdekking van Bach se onbegeleide tjellosuites

Die uitvoering en herontdekking van J. S. Bach se tjellosuites aan die begin van die 20^{ste} eeu deur tjelliste soos onder andere Pablo Casals, Julius Klengel, Hugo Becker en Guilhermina Suggia, het komponiste geïnspireer om onbegeleide tjellokomposisies te skryf. Komponiste wat na aanleiding hiervan onbegeleide tjellokomposisies geskryf en aan Casals opgedra het was Gaspar Cassado (1897 - 1966) se Suite (1925), Emanuel Moor (1863 - 1931) se Suite in g-mineur, opus 122 (1912) en Donald Tovey (1875 - 1940) se Sonate in D-majeur, opus 30 (1913) (Kinney, 1962:425). Dit was egter die drie onbegeleide Suites, opus 131c (1915) van Max Reger wat veral aanleiding gegee het tot die ontploffing van die onbegeleide repertorium vir tjello in die 20^{ste} eeu (Stowell, 1999:139).

Die onbegeleide tjellorepertorium van die 20^{ste} eeu bevat 'n verskeidenheid werktipes, soos sonates, variasies, liederes, karakterstukke, fantasieë, suites en etudes. Dit verteenwoordig verskillende style, soos neo-Barok, neo-klassiek,

impressionisme, serialisme, dodekafonie, minimalisme, en nog vele meer. Dit alles dui daarop dat die onbegeleide tjellokomposisie as 'n volwaardige uitdrukkingsmedium aanvaar is. Die werke vergestalt op 'n idiomatiese wyse die kombinasies van die tegniese- en konsertaspekte.

Onbegeleide komposisies word in die 20^{ste} eeu oorwegend nie meer as tegniese studiemateriaal deur virtuose tjelliste of komponiste gebruik nie, maar word gesien as deel van die uitvoeringspraktyk van kunsmusiek. Gevolglik maak dit ook deel uit van die oeuvre van die mees vooraanstaande, kontemporêre komponiste (bv. Kodály, Britten, Hindemith, Bloch, Crumb, Henze, ens.) van die 20^{ste} eeu. Waar in die 17^{de}, 18^{de} en 19^{de} eeue tjelliste soos onder andere Gabrielli, Lanzetti, Romberg, Boccherini en Popper hulle eie werke uitgevoer het, skryf geïnspireerde 20^{ste} eeuse komponiste opdragwerke vir virtuose tjelliste soos Rostropovich, Frances-Marie Uitti, Nelsova en Palm. Dit is waarskynlik vir dieselfde rede dat J. S. Bach sy onbegeleide suites geskryf het.

Soos dit uit die melodiese analise van J. S. Bach se ses suites vir onbegeleide tjello in die volgende hoofstuk sal blyk, is daar aanknopingspunte met die styl van Italiaanse komponiste van die laat 17^{de} eeu, onder andere wat die latente twee- en meerstemmigheid en sekwenstegnieke betref.

Hoofstuk 3:

J. S. Bach se ses Suites vir ongeleide tjello

J. S. Bach (1685-1750) se tjellosuites is grotendeels gedurende sy werktyd in Köthen (1717-1723) gekomponeer. Die oorspronklike manuskrip in Bach se handskrif het verlore geraak. Alle uitgawes van die werke is op die taamlik vlugtig geproduseerde afskrif van Anna Magdalena Bach, sowel as 'n tweede afskrif van die orrelis, J. P. Kellner (1705-1772) gebaseer. In die afskrif deur Anna Magdalena Bach is daar onnoukeurighede soos byvoorbeeld bygevoegde of weggelate artikulasieboë en ook verskeie skryffoute. Die Kellner-afskrif is ook nie heeltemal volledig nie. Hy het artikulasie aanduidings verander en ornamente soos *appoggiaturas* en trillers bygevoeg. Twee verdere kopieë van die werke stam uit die 18^{de} eeu. Net soos in die vorige twee genoemde gevalle is hier ook heelwat versierings bygevoeg (Grützbach, 1993:11).

'n Belangrike verwysingsbron is die manuskrip van die Suite vir luit in g-mineur, BWV 995. Hierdie *Pieces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach* is 'n verwerking van die c-mineur suite, nr.5, wat in ongeveer 1730 in Leipzig deur Bach gemaak is. Die twee weergawes van die werk verskil soms deurdat die luit-suite groter meerstemmigheid en ryker ornamentiek bevat. Daar is ook individuele tone wat verskil (Grützbach, 1993:11).

Alle uitgawes van die suites is op die vier 18^{de} eeuse kopieë van die werke wat in die eerste paragraaf genoem is, gebaseer. In die meeste gevalle is die tipiese Barok-eienskappe van die styl verwaarloos of misken, daarom dat die werke, veral wat artikulasie, vingersettings en tempo-aanduidings betref, volgens die beskouings van die latere klassieke en romantiese stylperiodes geredigeer is. Vele redigerings van die suites toon bewyse van die onkunde ten opsigte van die objektiewe basis van die musiek en 'n oorbeklemtoning van 'n meer subjektiewe, gevoelvolle uitvoeringstyl (Grützbach, 1993:12).

3.1 Die melodiese styl van die suites

Bach se ses suites vir solo-tjello en sy sonates en partitas vir solo-viool toon

ooreenkoms in die sin dat hulle vir melodie-instrumente geskryf is. Die musiek beweeg dus primêr horisontaal sodat die melodiese beweging as sulks op die voorgrond staan. Die melodiese styl soos dit in sy verskillende verskyningsvorme in die suites voorkom, verteenwoordig die kulminasie van 'n lang ontwikkeling van die Barok-styl, en kan in 'n sekere sin as 'n hoogtepunt beskou word. Hoewel algemene Barok-kenmerke die basis van die styl vorm, toon dit egter ook 'n bepaalde individualiteit en kenmerke wat eie aan Bach se persoonlike styl is.

Hoewel die styl van die suites uitgaan van die spesifieke melodiese moontlikhede van die tjello, toon dit egter ook 'n sterk ooreenkoms met stylelemente wat in sy ander instrumentale werke aangetref kan word, veral die klaviatuurwerke (orrel en klavesimbel) en musiek vir blasers. Soortgelyke melodiese gestaltes kom ook hier voor.

Aangesien die suites uit versamelings danse bestaan, spreek dit vanself dat karakteristieke eienskappe van die verskillende danse in die melodieë neerslag vind. Hiertoe behoort onder andere simmetriese frase-konstruksies, terugkerende en herhalende ritmiese en melodiese motiewe en 'n duidelike dansritme wat alles tipiese eienskappe van die motoriese raammelodieë (kyk 3.1.4 hieronder) is. In teenstelling met ander melodietipes in die suites is hierdie melodieë helderder omlin, eenvoudiger en meer oorsigtelik. Danse uit die suites wat veral deur die raammelodieë, dit wil sê, herhalende of terugkerende kort ritmiese/melodiese motiewe gekenmerk word, toon dus 'n duideliker danskarakter as danse met ander melodietipes.

Uit die aard van die musiek vind die omlining van die toonaarde in die eerste plek melodieë, dit wil sê, horisontaal plaas. Deur verhoging of verlaging van melodieë word die gang na 'n nuwe toonaard aangedui. Hierdie gebruik van lei- en oplossingstone verleen aan die melodiese gang en ontwikkeling 'n bepaalde dinamiek waardeur die bewegingselement in die musiek versterk word.

In die melodieë van Bach is daar ook ander elemente wat die bewegingsimpuls versterk. Hiertoe behoort byvoorbeeld die aaneenskakeling van sekwense en die motoriese ritmiese stuwings. Die ontwikkeling in die melodiese beweging hang

ook nou met die golfbeweging in die melodie saam waarin daar na sekere spitstone beweeg word. Die bewegingsimpuls is nog sterker as die spitstone byvoorbeeld 'n stygende tendens toon.

Die tipes melodiese gestaltes wat in Bach se suites geïdentifiseer is, word op Bence Szabolcsi se tipologie van melodiese gestaltes gebaseer (tipe a-e hieronder). Die skrywer het vyf verdere tipes melodiese gestaltes en melodiese elemente geïdentifiseer (tipe f-j hieronder). Die tien kategorieë van melodiese gestaltes en elemente is naamlik:

- a) sekvens
- b) deklamatoriese resitatiefmelodie
- c) rank- of voortspinningsmelodie
- d) motoriese raammelodie
- e) tesemelodie
- f) bewegingselement
- g) kontraselement en latente meerstemmigheid
- h) variasie deur middel van divisi-tegniek
- i) melodiese gestaltes impliseer onderliggende harmoniese progressie
- j) danskarakter

3.1.1 *Sekvens*

Die aanwending van sekwenstegnieke kom prominent in die suites voor en vorm dikwels die boustene waaruit hele komposisies gevorm word. Die elasticiteit, die ontwikkelings- en vergestaltingsmoontlikhede van die motiefmateriaal is byna onbegrens. Deur middel van die sekwenstegniek en variasie van motiewe kom hele komposisies tot stand. Dikwels word sekwense as middel tot modulاسie aangewend. Die voortbewegende, dinamiese eienskap van sekwense kom sterk na vore waar elke melodiese onderdeel om 'n terugkerende toon as sentreer wat by elke sekwensiële herhaling hoër of laer verskuif. Uit die opeenvolging van sekwense ontstaan dikwels 'n kronkelende melodiese lyn wat deur spanning en energie gedra en voortgespin word (Szabolcsi, 1959:99). Die gebruik van sekwense word in voorbeeld 3.1 mate 7-13 aangetoon:

Voorbeeld 3.1: Suite III, *Prelude*, mate 1-16.

III

Tesemelodiek

Voortspinning

sekwense

voortspinning

3.1.2 *Deklamatoriese resitatiefmelodiek*

Die sprekende melodie kom uit die woordgebonde melodie van die 17^{de} eeu, en veral die deklamatoriese resitatiefmelodie, na vore. Dit is in hierdie styl dat retoriese figure as uitdrukkingsmiddel 'n belangrike rol speel. Die deklamatoriese styl met sterk affektiewe uitdrukkingsmiddele kenmerk hierdie melodie. Die sprekende melodie wat in die suites voorkom, bevat net soveel uitdrukkingskrag en intensiteit as byvoorbeeld die woordgebonde melodie in Bach se Passies en Kantates (Szabolcsi, 1959:101-102). Deklamatoriese resitatiefmelodie kan deurgaans in voorbeeld 3.2 gesien word:

Voorbeeld 3.2: Suite VI, *Allemande*, mate 1-6

3.1.3 Rankmelodiek

Die rankmelodiek, of voortspinningsmelodiek soos dit in Bach se werke, beide instrumentaal en vokaal veral in die stadige dele veelvuldig voorkom, is 'n mengsel van die sekwensmelodiek en die spraakmelodiek. Meestal ontvou hierdie melodietipe bokant 'n *basso ostinato*. Hierdie melodie spin homself voort deur vloeiende, beweeglike, ritmies vrye of nie-simmetriese figurasies waarin versierings en sekwense belangrike boustone vorm. Hier is die frasekonstruksies nie reëlmatig nie en vind die rankende beweging sonder onderbreking onafhanklik van die maatindeling plaas (Szabolcsi, 1959:103). Rankmelodiek kom in voorbeeld 3.1 op die vorige blady voor (Suite III in C-majeur, *Prelude*, mate 2-7).

3.1.4 Motoriese raammelodiek

Die motoriese raammelodiek berus op die herhaling van kort ritmiese motiewe wat die effek van 'n ritmiese *ostinato* het (met vierkantige hakies in voorbeeld 3.3 gemerk). In teenstelling met die ritmiese beweging in die rankmelodiek wat metries vry is, is hier 'n sterk ritmiese maatgebondenheid (Szabolcsi, 1959:104). 'n Voorbeeld van motoriese raammelodiek kan in voorbeeld 3.3 gevind word:

Voorbeeld 3.3: Suite III, *Bourrée I*, mate 1-3



3.1.5 Tesemelodiek

Die tesemelodiek bestaan daarin dat die melodiese beweging uitgaan van 'n sterk sentrale idee of karakteristieke intervalvolgorde soos byvoorbeeld in die tema van 'n *fuga*. Dit skep 'n spanningsmoment wat dan aanleiding tot 'n voortspinnende, beweegliker melodiese gang gee (Szabolcsi, 1959:105). Tesemelodiek kom in voorbeeld 3.1 op p. 25 voor (Suite III in C-majeur, *Prelude*, mate 1-2).

3.1.6 Bewegingselement

Deurdat die suites hoofsaaklik melodies georiënteerd is, spreek dit vanself dat die horisontale bewegingselement hier primêr is. Daarom is dit noodsaaklik dat die uitvoerder 'n deeglike begrip van die melodiese opbou van die musiek en al die elemente waaruit dit bestaan, moet hê. Die konstruksie van die werke en die punte waarheen die melodiek beweeg, moet deur die uitvoerder verstaan word om sodoende 'n sinvolle oorkoepeling van frases en groter eenhede daar te stel. Die bewegingsimpulse en die ritmiese stuwings is dus van kardinale belang.

Die bewegingselement word op verskillende wyses versterk, onder andere deur:

- a) motoriese beweging wat soms oor 'n hele komposisie strek,
- b) die aanwending van chromatiese verhogings en verlagings wat spanning in

- die melodiese lyn bring en wat dan na oplossingstone beweeg,
- c) die gebruik van sekere karakteristieke spronge, en veral dissonante, wat 'n sterk spanningselement na vore bring, en
 - d) kontraselemente in die melodiese lyn soos byvoorbeeld snelle voortstuwende figurasies teenoor stadiger, rustiger bewegende gedeeltes. 'n Voorbeeld van motoriese beweging wat op herhalende figure gebaseer is, word in voorbeeld 3.4 asook deurgaans in die *Prelude*, aangetref:

Voorbeeld 3.4: Suite I, *Prelude*, mate 1-3



3.1.7 Kontras en latente meerstemmigheid

Kontras in die melodie van die suites is dikwels die gevolg van die teenoormekaarstelling van hoof- en begeleidende motiewe wat mekaar afwissel. Sodoende word sekere motiewe in die melodiese lyn as hoofmotiewe daargestel, terwyl ander as kontrapuntale teenmotiewe beskou moet word. Dit bring ook mee dat by die uitvoering van die werke nie alle motiewe ewe veel op die voorgrond staan nie en dat daar dikwels duidelike klankdifferensiasie moet plaasvind. Sodoende staan sekere elemente op die voorgrond, terwyl ander op die agtergrond geskuif word en as “begeleiding” ervaar word.

Die kontraselement tree in die melodie van die suites dus ook op 'n ander wyse na vore, naamlik deur middel van die latente meerstemmigheid wat dikwels voorkom. By die uitvoering van die werke moet daarop gelet word dat daar dikwels 'n onderskeid tussen belangriker en minder belangrike tone in die melodiese lyn moet wees. Alle tone moet dus, afgesien van die gewone beklemtoning van die maatslag, nie dieselfde gewig ontvang nie. Daar kom dikwels melodiese spitstone,³ hetsy bokant of onderkant die sentrale as voor wat

³ Spitstone is “leitone” wat in latente meerstemmigheid note met mekaar verbind om 'n

na 'n volgende spitsnoot lei en waardeur oorkoepeling in groter frase-eenhede plaasvind. Hierdie "leitone" dien as skakel tussen mate en groter eenhede en behoort as 'n ritmiese stuwings-element ervaar te word.

Kontras en latente meerstemmigheid word in voorbeeld 3.5 aangetoon:

Voorbeeld 3.5: Suite I, Courante, mate 1-4



Die kontraselement kom ook in die gebruik van die pedaalpunttegniek voor, waarin dinamies beweeglike melodienote afgewissel word deur statiese herhalende of terugkerende note. Hierdie pedaalpunte kom soms as die laagste, soms as die middelste en soms as hoogste noot van 'n melodiese beweging voor. Waar dit in die middel voorkom, vorm dit dus 'n toonas waaromheen die hoofmelodietone beweeg.

3.1.8 Variasie deur middel van divisi-tegniek

Divisi-tegniek is " 'n tipe variasie bestaande uit 'n ostinaatbas (*ground*) wat óf self in passasies met kleiner nootwaardes verdeel óf begelei word deur 'n figuratiewe ompeling van die ostinaatbas óf 'n kombinasie van die twee tipes is" (Randel, 1986:236). In voorbeeld 3.6 is die oorspronklike agstenote in motief a) gehalveer en die oorspronklike stygende trapsgewyse beweging deur middel van spronge gevarieer. By b) is die hoofnoot gevarieer deur die byvoeging van 'n onderhulpnoot en 'n dalende tertssprong.

onafhanklike melodiese lyn daar te stel.

Voorbeeld 3.6: Suite V, Prelude, mate 71-84

3.1.9 Melodiese gestaltes impliseer onderliggende harmoniese progressie

Buiten die primêre horisontale beweging word die harmoniese aspek, dit wil sê die onderliggende harmoniese basis op verskillende wyses in die melodiese lyn gesuggereer. Akkoordspel as sulks is op 'n beperkte wyse op die viool en tjello moontlik deur onder andere die akkoorde in gebroke vorm as 'n melodiese gestalte in enkelnote uit te voer of deur twee of drie note gelyktydig te laat klink. In gevalle waar gebroke akkoordfigurasies nie prominent na vore kom nie, word die harmoniese gang deur sekere stut- of ankertone in die melodiese lyn, asook deur sekere "leitone" in die melodie wat dan in die daaropvolgende "akkoord" oplos, gesuggereer. Melodiese gestaltes wat neigingsnote en hulle oplossings verteenwoordig (met pyltjies in voorbeeld 3.7 gemerk) impliseer harmoniese progressie:

Voorbeeld 3.7: Suite V, Sarabande, mate 1-20

SARABANDE

The image shows a musical score for the Sarabande from Suite V, measures 1-20. The score is written in bass clef, 3/4 time, and B-flat major. It features a slow, lyrical melody with various ornaments and phrasing marks. The score is divided into four systems, each with a bass clef and a 3/4 time signature. The first system starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The second system has a repeat sign. The third system has a repeat sign. The fourth system has a repeat sign. The score includes various ornaments and phrasing marks, such as slurs, ties, and accents.

3.1.10 Danskarakter

Die danse in Bach se suites is gestileerde danse, dit wil sê, hoewel tipiese eienskappe van die oorspronklike danse aanwesig is, is die danskarakter in verskeie gevalle minder prominent as wat dit oorspronklik die geval was. Die suites vertoon verskillende dansvorme waarin daar bepaalde stilistiese ooreenkomste, maar ook 'n ryke verskeidenheid voorkom (Voorbeeld 3.55 Suite V, *Courante* op p. 56 en voorbeeld 3.76 Suite IV, *Bourée* I op p.70). Al die danse toon 'n tweeledige struktuur waarin daar in die eerste helfte gewoonlik na die dominant en in die tweede helfte terug na die tonika gemoduleer word.

3.2 Die suite as genre

Reeds sedert die Renaissance word die benaming "suite" gebruik om verskillende tipes versamelingstukke, onder andere danse, aan te dui. Vanaf die 16^{de} eeu was dit die gebruik om danse van kontrasterende karakter en tempo met mekaar te kombineer, onder andere die *Pavan-Galliard*-kombinasies. Hierby is dan danse gevoeg sodat die suite as gevolg daarvan tot stand gekom het. Die stadige *Allemande* in vierslagmaat en die lewendiger *Courante* in drieslagmaat vervang later die statige *Pavan* in vierslagmaat en die *Galliard* in drieslagmaat.

Verskillende danse in kontrasterende tempo en ritme is later bygevoeg sodat daar suites met vier of meer dele ontstaan. Ander benamings vir hierdie versamelings danse was onder andere *Ordre, Partie, Partita* en later *Divertimenti* (Edwards, 1974:11).

Die gewildste danse in Duitsland in die vroeë 17^{de} eeu was die *Pavan, Galliard, Ballet, Courante* en *Sarabande*. Dit is voorafgegaan deur die *Intrada* wat 'n vry instrumentale komposisie was wat as inleiding gedien het (Edwards, 1974:12). 'n Voorbeeld van so 'n suite is Schein se *Banchetto Musicale* van 1617. Die publikasie in die laat-17^{de} en vroeë 18^{de} eeu van Froberger se suites dien as norm vir die standaardisering van die vierdelige suite wat uit die *Allemande, Courante, Sarabande* en *Gigue* bestaan (Edwards, 1974:14).

J. S. Bach se gebruik was om sy instrumentale werke as versamelings wat dieselfde tipe of idee verteenwoordig, daar te stel, onder andere *Die Kunst der Fuge* waarin gevorderde kontrapuntale tegnieke ontplooi word en die gebruik van al die majeur en mineur toonaarde in sy *Wohltemperiertes Clavier*. Die meeste van Bach se suites is gebou op die stadig – vinnig – stadig – vinnig verhouding van die *Allemande – Courante – Sarabande – Gigue* (Edwards, 1974:24). Hierdie skema word ook in sy ses suites vir solo-tjello gevolg. Elke suite open met 'n *Prelude* vóór die *Allemande*. Tussen die *Sarabande* en *Gigue* word daar twee vorms van 'n spesifieke dans ingevoeg, naamlik twee *Menuette* in suites I en II, twee *Bourrées* in suites III en IV en twee *Gavotte* in suites V en VI.

3.3 Melodiese ontleding van J. S. Bach se ses suites vir solo-tjello

3.3.1 Die Preludes

Die ses *Preludes* uit die suites toon 'n ryk verskeidenheid wat melodiese gestaltes betref. Soos uit die volgende bespreking sal blyk, bevat die *Preludes* ooreenstemmende en verwante kenmerke. Aan die ander kant is daar egter ook individuele onderskeidende kenmerke waardeur die karakter van die onderskeie *Preludes* van mekaar verskil. Die *Preludes* uit die eerste, derde, vierde en sesde suites toon veral verwantskap deurdat daar 'n deurlopende motoriese beweging in

die styl van die *Toccata* plaasvind. Die *Prelude* tot die tweede suite onderskei dit deur 'n meer ekspressiewe, gevarieerde melodiese beweging. Die *Prelude* tot die vyfde suite bestaan uit 'n inleiding en 'n *Fuga*.

3.3.1.1 Suite I, *Prelude* in G-majeur, BWV 1007

Die *Prelude* uit die Suite I in G-majeur, BWV 1007, word gekenmerk deur 'n deurlopende motoriese beweging in sestienende note. Melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) pedaalpunte
- b) toonleerpassasies
- c) gebroke akkoordfigure
- d) melodiese gestaltes wat 'n onderliggende harmoniese basis suggereer⁴

Pedaalpunte kom voor op die oop snare, naamlik:

G (mate 1-5), (mate 16-19);

D (mate 37- 41), (mate 11);

A (mate 31-36) en

C (mate 21- 22)

In sommige gevalle dien die pedaalpunt as basis waarop die harmoniese beweging melodies ontplooi word, soos aangetoon in voorbeeld 3.4 (Suite I in G-majeur, *Prelude*, mate 1-3). Andersins kom die herhalende note afwisselend met bewegende melodienote voor en vorm dit 'n latente tweestemmige struktuur: In voorbeeld 3.8 word die omgekeerde pedaalpunt in die bo-stem en in voorbeeld 3.9 die pedaalpunt in die onder-stem gebruik om sodoende meerstemmigheid te suggereer.

⁴ Die letters vooraan verwys nie na die uitgebreide tipologie van Szabolcsi nie maar dit het betrekking op die volgorde van die bespreking wat volg.

Voorbeeld 3.8: Suite I, *Prelude*, mate 31-32



Voorbeeld 3.9: Suite I, *Prelude*, mate 37-38



Toonleerpasasies dien as verbindings tussen gebroke akkoord pasasies. In sommige gevalle is dit gebroke toonleerpasasies waarin die trapsgewyse dalende beweging onderbreek word deur meestal opwaartse septspronge. Dit verleen 'n dinamiese, voortstuwende dimensie aan die beweging:

Voorbeeld 3.10: Suite I, *Prelude*, maat 9-10



As die note van die bogenoemde passasie in 'n deurgaande afwaartse rigting geplaas word, vorm dit vanaf die vierde noot 'n toonleer wat oor meer as twee oktawe strek:

Voorbeeld 3.11: Skematiese voorstelling van voorbeeld 3.10



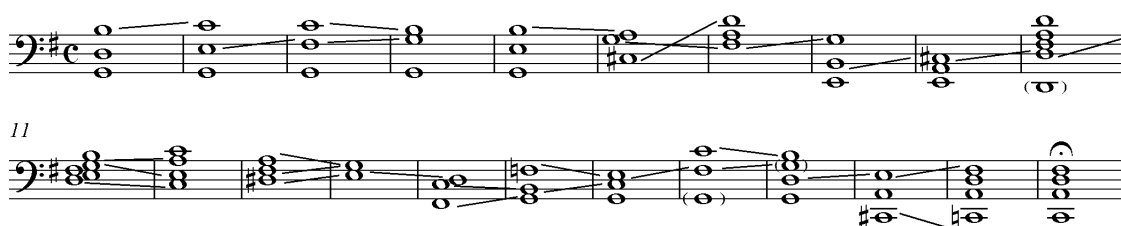
In voorbeeld 3.12 strek die basiese toonleerbeweging oor vier oktawe. Deur die afwaartse beweging telkens deur 'n opwaartse septsprong te onderbreek, bly die passasie dus binne die omvang van die tjello en verkry dit terselfdertyd meer melodiese betekenis. Dit wat tot die stukrag bydra, is die feit dat elke toonleerfiguur 'n toontrap laer lê as die vorige.

Voorbeeld 3.12: Suite I, *Prelude*, mate 29-31



Die harmonie wat deur die melodiese gestaltes van die eerste 22 mate gesuggereer word, word in die volgende skematiese voorbeeld aangedui. Uitgaande van die neutrale tonikadriekklank in maat 1 word daar in elke maat 'n harmoniese wisseling gesuggereer, sodat hier van 'n onderliggende harmoniese gang gepraat kan word. Verbindings- of oplossingsnote wat die verskillende harmonieë funksioneel aan mekaar verbind, word in voorbeeld 3.13 aangedui:

Voorbeeld 3.13: Suite I, *Prelude*, mate 1-22, onderliggende harmoniese basis



Die onderliggende harmoniese gang in die eerste 22 mate gaan uit van die tonika drieklank en eindig in maat 22 op die onopgeloste derde omkering van die dominantvierklank, gevolg deur 'n fermata. Dit wat hierna volg, kan as 'n uitgebreide kadens beskou word waarin die sept van die dominantvierklank in maat 22 in 'n verbygaande, onopvallende aard in maat 25 na B oplos. Die klimaks van die kadensiële progressies word ná die dalende toonleerfigure in mate 29 en 30 bereik deur die pedaalpunte, op A en daarna op D, vanaf maat 31.

Die sterkste stuwings kom vanaf maat 37 deur die opwaartse chromatiese gang teenoor die pedaalpunt D. Dit lei na die hoogste toon G wat die klimaks van die melodiese en harmoniese beweging daarstel. Die gebroke akkoord figuraties in die laaste mate is in 'n sekere sin gedeeltelik 'n omkering van die beweging in die

openingsmate. Die laaste 20 mate het vanweë die afwisselende en variërende melodiese strukture 'n improviserende karakter.

3.3.1.2 Suite II, *Prelude* in d-mineur, BWV 1008

Die *Prelude* uit die Suite II in d-mineur, BWV 1008, kan as 'n rankmelodie getipeer word wat ook 'n verskeidenheid van melodiese gestaltes vertoon:

- a) sekwense
- b) melodiese spitstone
- c) bewegingselemente
- d) latente meerstemmigheid
- e) pedaalpunte

Voortspinningselemente soos sekwense kom dikwels hier voor. Die melodie word gedra deur sterk ekspressiewe- en bewegingselemente. Spannings- en ontspanningskurwes word deur die beweging na- en vanaf melodiese spitstone meegebring. Hierdie spitstone (met kruisies in voorbeeld 3.14 gemerk) toon ook 'n ontwikkelingstendens soos dit reeds in die openingsmate waargeneem kan word:

Voorbeeld 3.14: Suite II, *Prelude*, mate 1-4



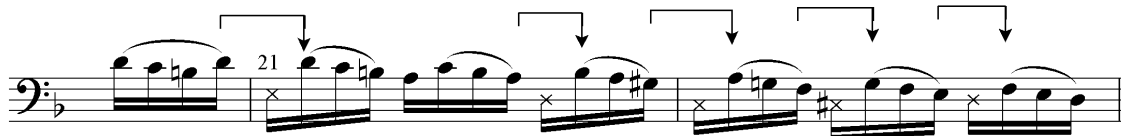
Die voortbewegingselement kan ook onder andere by die stygende sekwense vanaf maat 18 waargeneem word:

Voorbeeld 3.15: Suite II, *Prelude*, mate 18-20



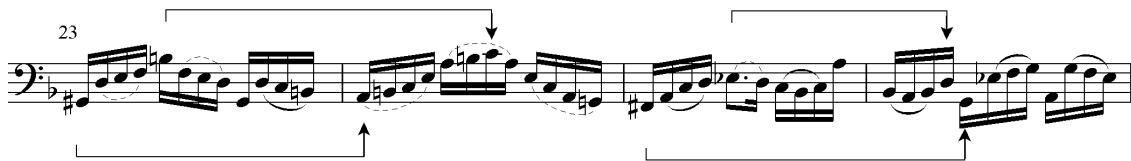
Latente tweestemmigheid, dit wil sê die beweging van die melodiese lyn op twee vlakke, kan op verskeie plekke vasgestel word. In voorbeeld 3.16 word die twee lyne aangedui:

Voorbeeld 3.16: Suite II, *Prelude*, mate 20-23



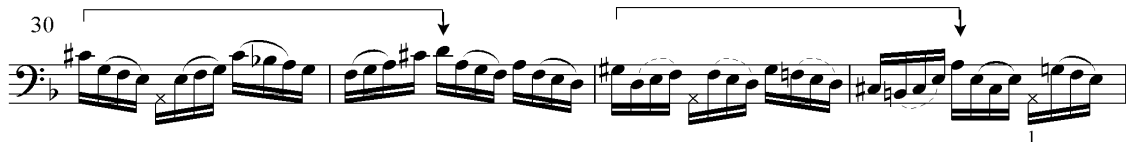
Spanningsmomente in die melodiese lyn word daargestel deurdat die oplossing van leitone vertraag word en hele mate of frases funksioneel aan mekaar verbind en sodoende word kohesie geskep:

Voorbeeld 3.17: Suite II, *Prelude*, mate 23-26



Die terugkerende pedaalpunt A in die volgende passasie (voorbeeld 3.18) vorm die basis teen die leitoonspannings- en oplossingsnote in die boonste stem:

Voorbeeld 3.18: Suite II, *Prelude*, mate 30-33



In die volgende passasie (voorbeeld 3.19) vorm die terugkerende pedaalpunt A die basis teenoor die bewegende spitstone in die melodie en word sodoende 'n latente tweestemmigheid daargestel:

Voorbeeld 3.19: Suite II, *Prelude*, mate 42-48

3.3.1.3 Suite III, *Prelude* in C-majeur, BWV1009

Die *Prelude* uit die Suite III in C-majeur, BWV 1009, besit 'n sterk motoriese bewegingselement soos in 'n *Toccata* en toon sodoende 'n verwantskap met die *Prelude* uit die eerste suite. Die belangrikste melodiese gestaltes is:

- a) sekvensse
- b) latente meerstemmigheid
- c) pedaalpunte teenoor bewegende spitstone in die melodie
- d) toonleerfigurasies
- e) gebroke akkoordfigurasies wat harmoniese basis melodies voorstel

Die dalende sekvensse in voorbeeld 3.20 vertoon latente tweestemmigheid, soos die kruisies aandui:

Voorbeeld 3.20: Suite III, *Prelude*, mate 7-13

Die pedaalpunt G in die volgende passasie (voorbeeld 3.21) wat oor 17 mate strek, vorm die grondslag waarteen die boonste twee stemme kontrapuntueel beweeg:

Voorbeeld 3.21: Suite III, *Prelude*, mate 45-52



Die onderliggende driestemmige struktuur wat deur die melodiese figure in voorbeeld 3.21 voorgestel word, word in voorbeeld 3.22 aangegee.

Voorbeeld 3.22: Skematiese voorstelling van voorbeeld 3.21



3.3.1.4 Suite IV, *Prelude* in E-molmajeur, BWV1010

Die *Prelude* uit die Suite IV in E-molmajeur, BWV 1010, word eweneens deur 'n sterk motoriese bewegingselement gekenmerk. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- bewegingselement geskep deur gehorizontalseerde akkoorde
- spitstone
- pedaalpunte
- melodiese gestaltes suggereer onderliggende harmoniese basis
- divisi-passasies

Aaneenlopende beweging word geskep deur die gehorizontalseerde gebroke akkoordfigurasies in egalige agstenote wat tot in maat 49 strek. (Die openingsmate verskyn in voorbeeld 3.23 op die volgende bladsy.) Die beweging vind op drie vlakke plaas, naamlik die spitstone wat die melodiese beweging daarstel teenoor die pedaalpunte en opvulnote van die middelstem:

Voorbeeld 3.23: Suite IV, *Prelude*, mate 1-11

Die voortstuwende beweging van die gebroke akkoordfigure lei na die klimaks op die C-kruis in maat 49 (kyk voorbeeld 3.24). Die oplossing van die C-kruis na D volg in maat 52. Hierdie D dien as pedaalpunt en dominantvoorbereiding wat dan uiteindelik in maat 62 in die vorm van 'n voltooide kadens in g-mineur oplos. 'n Intensivering van die bewegingselement vind in die uitgebreide kadensiële progressies vanaf maat 49 plaas deur die versnelling van nootwaardes van agstes na sestiendes vanaf maat 56:

Voorbeeld 3.24: Suite IV, *Prelude*, mate 49-62

Wat die konstruksie van hierdie *Prelude* betref, toon dit sterk ooreenkoms met die *Prelude* uit Suite I. Die onderliggende harmoniese basis wat deur die melodie gesuggereer word, word in die skematiese voorstelling van die eerste 49 mate

geïllustreer (voorbeeld 3.25). Die rapsodiese, meer gevarieerde tweede helfte van die *Prelude* kan net soos in die geval van die *Prelude* uit Suite I, as 'n uitgebreide koda beskou word.

Voorbeeld 3.25: Onderliggende harmoniese gang in mate 1-49

3.3.1.5 Suite V, *Prelude* in c-mineur, BWV1011

Die *Prelude* uit die Suite V in c-mineur, BWV 1011, is in die styl van 'n Franse ouverture geskryf. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) tesemelodiek
- b) rankmelodiek
- c) sekwense
- d) divisi-tegniek
- e) melodiese gestaltes stel akkoorde voor
- f) pedaalpunte

Die inleidingsgedeelte word deur sterk klem op die eerste polsslae, dikwels in die vorm van akkoorde, verbindingslopië in sestiendes en gepunteerde ritmes gekenmerk. Dit lei na die beweeglike, vloeiende *Fuga* in maat 27 (voorbeeld 3.26).

Die tesemelodiek en die sekwense in die onderwerp van die *Fuga* is uit die afwisselende motiewe a) en b) (kyk voorbeeld 3.26) gekonstrueer. Die kruisies

dui spitstone wat tot motief a) behoort aan en omdat die musiek op twee vlakke beweeg, kan dit dus as latent tweestemmig beskou word. Die patroon in mate 28-29 word sekwensieel voortgesit in mate 30-31. Melodiese spronge op akkoordnote (soos in maat 33) suggereer die onderliggende harmoniese basis. Hoewel motief a) deurgaans stygend is, kan die algemene tendens van die tema in sy geheel gesien, as gevolg van die dalende lyn van die spitstone, as dalend beskryf word. In sy basiese vorm lê motief a) laer as motief b). Die afsluitingsgedeelte van die tema toon by verskillende intredes variasies wat by die daaropvolgende episodes aansluit.

Voorbeeld 3.26: Suite V, Prelude, mate 27-42

Soms word motief a) 'n oktaaf laer getransponeer (voorbeeld 3.27) sodat die afstand tussen die twee vlakke in die tema vergroot:

Voorbeeld 3.27: Suite V, Prelude, mate 101-109

In voorbeeld 3.28 lê motief a) hoër as motief b) en in voorbeeld 3.29 is die afstand tussen die twee motiewe verder met 'n oktaaf vergroot:

Voorbeeld 3.28: Suite V, *Prelude*, mate 48-54



Voorbeeld 3.29: Suite V, *Prelude*, mate 149-155

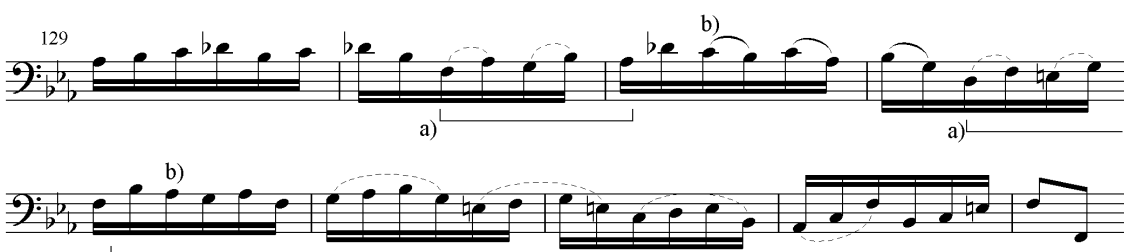


Voorbeelde 3.30 en 3.31 toon die gebruik van die divisi-tegniek waar die agstenote verdeel word in sestiendes.

Voorbeeld 3.30: Suite V, *Prelude*, mate 88-94

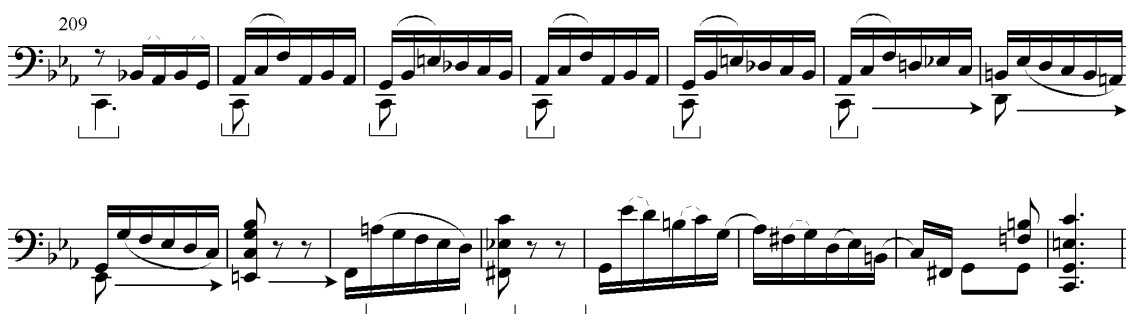


Voorbeeld 3.31: Suite V, *Prelude*, mate 129-137



In die episodes tussen die intredes van die onderwerp kom latente tweestemmigheid en voortspinning deur middel van sekwense dikwels voor. In die slotmate word die kadens voorberei deur 'n pedaalpunt op die tonika wat chromaties styg na die dominant (met pyltjies in voorbeeld 3.32 aangedui):

Voorbeeld 3.32: Suite V, *Prelude*, mate 209-223



3.3.1.6 Suite VI, *Prelude* in D-majeur, BWV1012

Die *Prelude* uit die Suite VI in D-majeur, BWV 1012, is in die styl van 'n *Toccat*a met 'n deurgaanse beweging in agstes en sestiendes geskryf. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hier voorkom, is:

- bewegingselement
- melodiese gestaltes wat onderliggende akkoordbasis suggereer
- pedaalpunte
- sekwense

Die verloop van die musiek kan as 'n reeks bewegingsgolwe beskryf word wat elke keer vanaf die eenklank uitgaan en in intensiteit en omvang toeneem. Die eerste intrede van die hooftema (voorbeeld 3.33) gaan uit van die tonika / tonikadrieklank in maat 1:

Voorbeeld 3.33: Suite VI, *Prelude*, mate 1-3



Die volgende intrede van bogenoemde tema is in maat 12 op die dominant. Die derde intrede is in maat 54 op die subdominant en die laaste intrede in maat 90 op die dominant.

Die voortspinning van die drienoetmotiewe in 'n steeds wyer omvang bereik sy mees intense ontwikkeling na die intrede van die hooftema op die subdominant in maat 54. Die wyer omvang asook groter intervalspronge wat die onderliggende

akkoordbasis suggereer, kom veral vanaf maat 64 in voorbeeld 3.34 voor:

Voorbeeld 3.34: Suite VI, *Prelude*, mate 64-83

Soos in voorbeeld 3.34 aangetoon, vind daar, gesteun deur die pedaalpunt A, 'n trapsgewyse styging in sekste plaas tot by die hoogtepunt op G in mate 73 en 74, waarna daar 'n geleidelike daling plaasvind. In voorbeeld 3.35 (op p. 46) word die tweestemmige raamwerk wat deur die spronge voorgestel word skematies aangedui:

Voorbeeld 3.35: Tweestemmige reduksie van mate 70-83 in voorbeeld 3.34



Die bewegingsverloop van die *Prelude* dek byna die hele omvang van die tjello vanaf die lae D tot by die hoë duimposisies:

Voorbeeld 3.36: Omvang van die *Prelude* uit Suite VI



Soos dit uit die bespreking van die verdere suite-dele ook sal blyk, vorm die 6de suite van Bach die hoogtepunt wat gevorderde speeltegniese vereistes betref.

3.3.2 Die *Allemandes*

Die *Allemande* is die eerste van die vier vaste dansvorme in die Barok-suite. Die ander drie is die *Courante*, die *Sarabande* en die *Gigue*. Die *Allemande* het vanaf die Renaissance as 'n onafhanklike instrumentale dans ontwikkel, dit wil sê vanaf c. 1580 tot 1750. In sy gestileerde vorm soos dit in Barok-suites verskyn, is dit gewoonlik nie die danskarakter wat voorop staan nie, maar veel eerder 'n idiomatiese instrumentale karakter. Die *Allemande* is gewoonlik in 'n vierslagmaat en tweeledige vormstruktuur geskryf. Die *Allemande* het in die vroeë 16^{de} eeu as 'n "Duitse dans" ontstaan en vandaar die naam gekry (Gustafson, 1986:30-31).

3.3.2.1 Suite I, *Allemande* in G-majeur, BWV 1007

Die *Allemande* uit die Suite I in G-majeur is in 'n tweeledige vorm geskryf met twee simmetriese helftes van 16 + 16 mate. Die belangrikste melodiese gestaltes

wat hierin voorkom, is:

- a) rankmelodiek
- b) latente meerstemmigheid
- c) sekwense
- d) melodiese gestaltes wat akkoorde suggereer

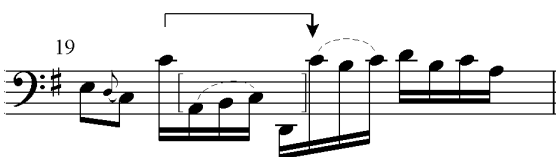
Die rankmelodie spin homself voort deur onder andere toonleerfigurasies, gebroke akkoordpassasies en sekwense. Latente meerstemmigheid kom dikwels voor waarin die melodie op twee vlakke beweeg (kyk voorbeeld 3.37). Die gehorizontaliseerde akkoorde is 'n beklemtoning van belangrike spitstone in die melodie. Hier beweeg die primêre melodiese lyn naamlik op een vlak terwyl die sekondêre motiewe (gehorizontaliseerde akkoorde) meer op die agtergrond verskuif. By die uitvoering van die werk behoort daar dus 'n duidelike klankdifferensiasie tussen die twee vlakke te wees.

Voorbeeld 3.37: Suite I, Allemande, mate 8-11



Verdere voorbeelde van latente tweestemmigheid word in voorbeelde 3.38 en 3.39 aangedui:

Voorbeeld 3.38: Suite I, Allemande, maat 19



Voorbeeld 3.39: Suite I, Allemande, mate 25-28



In die kadense word akkoorde as melodiese gestaltes voorgestel waar dit dien as

bykomende bevestiging en uitbouing (verlenging) van die kadenspunt (kyk voorbeelde 3.40 en 3.41):

Voorbeeld 3.40: Suite I, *Allemande*, mate 3, 4



Voorbeeld 3.41: Suite I, *Allemande*, mate 15, 16



3.3.2.2 Suite II, *Allemande* in d-mineur, BWV1008

Die *Allemande* uit die Suite II in d-mineur toon dieselfde stylkenmerke as dié uit Suite I, naamlik vloeiende beweging in sestendes en passasies wat latente tweestemmigheid bevat. Die belangrikste melodiese gestaltes wat ook hierin voorkom, is:

- a) rankmelodiek
- b) latente tweestemmigheid
- c) sekwense
- d) melodiese gestaltes wat akkoorde suggereer

In vergelyking met die *Allemande* uit die eerste suite is die indeling van die frases egter meer gevarieerd sodat die danskarakter minder duidelik omynd is.

3.3.2.3 Suite III, *Allemande* in C-majeur, BWV1009

In teenstelling met die onreëlmatige aksentverspreiding en frase-indeling in die *Allemande* uit Suite II, het die *Allemande* uit die Suite nr. 3 in C-majeur 'n sterk danskarakter. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) bewegingselement
- b) sekwense
- c) latente meerstemmigheid
- d) motoriese raammelodiek
- e) danskarakter
- f) melodiese gestaltes suggereer onderliggende akkoordbasis

Die melodiese beweging bevat voortspinningselemente soos sekwense en latente tweestemmigheid, maar ook eienskappe van die motoriese raammelodiek. Laasgenoemde word uit die herhaling en aaneenskakeling van kort ritmiese en melodiese motiewe daargestel (kyk voorbeeld 3.42). In die voorbeeld word motief a) en motief b), wat sekwensieel voortbeweeg, gemerk. Motief a) bestaan uit vier sestiendes wat na die hoofpolsslag beweeg en motief b) bestaan uit twee twee-en-dertigstes gevolg deur drie sestiendes. Die volgende verkorte vorm

daarvan kom ook dikwels voor: 

Voorbeeld 3.42: Suite III, Allemande, maat 1-2



In voorbeeld 3.43 word dalende sekwensieë beweging by a) en c) aangedui. By b) suggereer die pedaalpunt latente tweestemmigheid tussen die pedaalpunt op C teenoor die stygende motiewe en spitstone in die boonste stem. Latente tweestemmigheid kan soos volg waargeneem word vanaf maat 7, pols 3:
 boonste lyn: F#, G, F#, E, D, C, B, (C), E, F#, G, A, (B), D, C, B, A, G.
 onderste lyn: C, B, A, (D), G, F#, (B), E, D, (G), C --, B, A, G, F#, E.

Voorbeeld 3.43: Suite III, *Allemande*, mate 7-11

3.3.2.4 Suite IV, *Allemande* in E-molmajeur, BWV1010

Die *Allemande* uit die Suite IV in E-molmajeur toon vloeiende sestiende-nootbeweging afgewissel deur agstenootmotiewe. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) rankmelodiek
- b) motoriese raammelodiek
- c) sekwense

Die gebruik van sekwense verleen stukrag aan die voortspinning van die melodiese lyn soos dit in voorbeeld 3.44 blyk:

Voorbeeld 3.44: Suite IV, *Allemande*, mate 3-5

3.3.2.5 Suite V, *Allemande* in c-mineur, BWV1011

Die styl van die *Allemande* uit die Suite V in c-mineur toon 'n sterk ooreenkoms met dié van die inleiding van die *Prelude* uit dieselfde suite. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) danskarakter (gepunteerde ritmemotief)
- b) sterk bewegingsimpulse
- c) ruspunte

Hierdie *Allemande* het 'n stewige ritme met dikwelse beklemtoning van die hoofpolsslae. Die gebruik van gepunteerde ritmes dra by tot die daarstel van 'n sterk ritmiese impuls. Gesien in die lig van bogenoemde wyk hierdie *Allemande* heeltemal af van die vloeiende beweging in sestiendes soos dit in die *Allemandes* uit Suites I, II en IV voorkom.

3.3.2.6 Suite VI, *Allemande* in D-majeur, BWV1012

Die *Allemande* uit die Suite VI in D-majeur vorm die ekspressiewe hoogtepunt in Bach se suites vir tjello. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) deklamatoriese resitatiefmelodiek
- b) rankmelodiek
- c) divisi-tegniek
- d) sterk bewegingsimpulse

Die lang rankmelodie in wisselende nootwaardes (kyk voorbeeld 3.2 hierbo) bly egter steeds veranker aan die hoofpolsslae deurdat laasgenoemde beklemtoon word deur akkoorde en dubbelgrepe asook langer nootwaardes. Die klem is egter hier eerder op die ekspressiwiteit en innigheid as op die danskarakter van die *Allemande*.

Hoewel die melodie voortspinningskenmerke besit, is dit eintlik ook 'n tipiese voorbeeld van Bach se spraakmelodiek waarin die basiese melodiese struktuur omspeel word deur ekspressiewe melismas en versierings. (Kyk voorbeeld 3.2: Suite VI in D-majeur, *Allemande*, mate 1-6.)

3.3.3 *Die Courantes*

Die *Courante* (Frans) of *Corrente* (Italiaans) is 'n Barok-dans in drieslagmaat. Dit het in die 16^{de} eeu ontstaan en het teen 1630 'n vaste bestanddeel van die Barok-suite, net na die *Allemande*, geword. Twee tipes, naamlik die Franse en Italiaanse, het in die Barok-tyd voorgekom. Die Italiaanse tipe is gekenmerk deur 'n vinnige drieslagmaat (3/4 of 3/8) met dikwelse gebruik van gehorizontaliseerde

drieklanke of toonleerlopië. Die Franse tipe is deur teoretici van die tyd as ernstig en waardig, met dieselfde karakter as die *Sarabande*, beskryf. Dit is gewoonlik in 'n 3/2-maatslag geskryf waarin wisselende maatindeling van 6/4 en 3/2 met dikwelse sinkopasies in die melodie voorkom. Albei tipes *Courantes* is gewoonlik in 'n tweeledige vorm geskryf. Die *Courante* van albei tipes begin met 'n opslag en eindig op 'n sterk polsslag (Gustafson,1986:210). In Bach se tjellosuites maak hy net in die vyfde suite van die Franse tipe gebruik.

3.3.3.1 Suite I, *Courante* in G-majeur, BWV 1007

Die *Courante* uit Suite I in G-majeur is in 'n lewendige 3/4 maatslag geskryf en beweeg hoofsaaklik in sestiendes. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom is:

- a) sekwense
- b) motoriese raammelodiek
- c) latente tweestemmigheid
- d) spitstone
- e) pedaalpunte
- f) danskarakter
- g) melodiese gestaltes suggereer akkoorde

Voorbeelde van sekwensiële voortspinning word in voorbeeld 3.45 aangedui:

Voorbeeld 3.45: Suite I, *Courante*, mate 5, 6

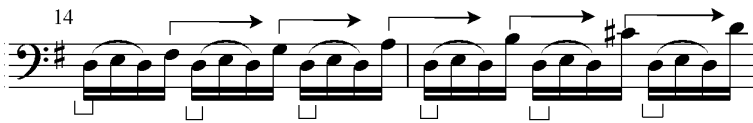


Latente tweestemmigheid waar die melodie op twee vlakke beweeg, kom op verskillende wyses voor en is aangedui in voorbeeld 3.5 hierbo (Suite I in G-majeur, *Courante*, mate 1-4).

In voorbeeld 3.46 beweeg die melodiese spitstone opwaarts bokant die pedaalpunt D en in voorbeeld 3.47 beweeg die melodiese spitstone afwaarts teen

‘n omgekeerde pedaalpunt A:

Voorbeeld 3.46: Suite I, Courante, mate 14, 15



Voorbeeld 3.47: Suite I, Courante, mate 31-33



3.3.3.2 Suite II, Courante in d-mineur, BWV1008

Die *Courante* uit die Suite II in d-mineur toon dieselfde styleienskappe as die *Courante* uit Suite I. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) motoriese raammelodiek
- b) latente meerstemmigheid
- c) pedaalpunte
- d) danskarakter

In voorbeelde 3.48 en 3.49 word een stem in die latente tweestemmigheid deur middel van kruisies en die ander stem deur middel van vierkantige hakies aangedui. Laasgenoemde note kan as ‘n toonas, naamlik F in voorbeeld 3.48 en A in voorbeeld 3.49, beskryf word:

Voorbeeld 3.48: Suite II, Courante, maat 9



Voorbeeld 3.49: Suite II, Courante, mate 13-16



Note in die onderste stem wat latente tweestemmigheid in voorbeeld 3.49 impliseer, is: C, D, E, F, F, E, D#, E, A.

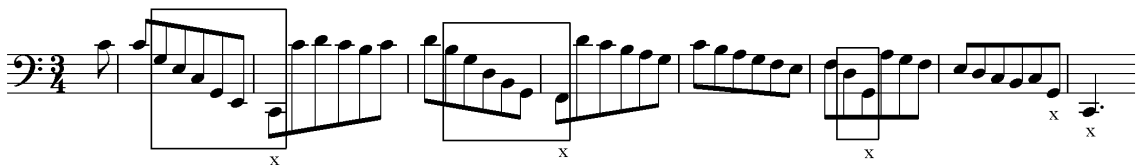
3.3.3.3 Suite III, *Courante* in C-majeur, BWV1009

Die *Courante* uit die Suite nr. 3 in C-majeur beweeg deurgaans in agstenote. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) latente meerstemmigheid
- b) motoriese raammelodiek
- c) danskarakter
- d) sterk bewegingsimpulse
- e) melodiese gestaltes stel akkoorde voor
- f) pedaalpunte

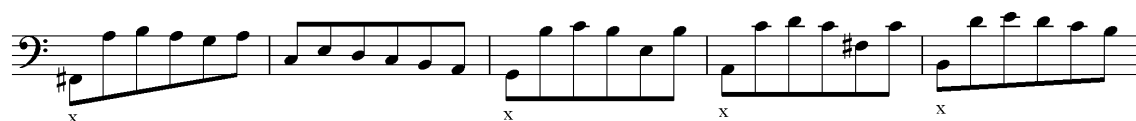
Beweging op meer vlakke waarin sekere note meer op die voorgrond staan as ander word in voorbeeld 3.50 aangedui. Die hoof melodienote word beklemtoon deur akkoorde (tweede stem) wat as melodiese gestaltes gehorizontaliseer is (met blokke in die voorbeeld gemerk). Die note met kruisies kan dien as 'n derde baslyn.

Voorbeeld 3.50: Suite III, *Courante*, mate 1-8



In voorbeeld 3.51 vorm die basnote wat met kruisies gemerk is, die hooflyn. Die boonste lyn omspeel die derde vanaf die hoofnote.

Voorbeeld 3.51: Suite III, *Courante*, mate 19-23



3.3.3.4 Suite IV, *Courante* in E-molmajeur, BWV1010

Die *Courante* uit die Suite IV in E-molmajeur is ritmies meer gedifferensieerd as wat dit by die eerste drie suites die geval is. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) motoriese raammelodiek
- b) danskarakter
- c) sterk bewegingsimpulse
- d) pedaalpunte

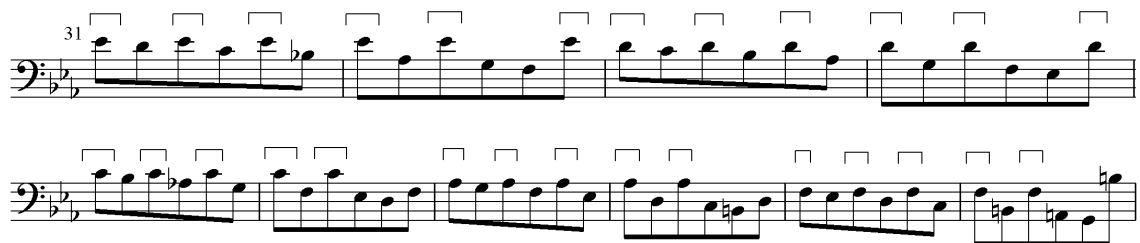
In hierdie *Courante* word beweging in agstes of sestiendes afgewissel deur motiewe in trioolagtstes. Die intrede van die hoofmotief word telkens ingelui deur 'n opwaartse lopiese in sestiendes (met blokkie in voorbeeld 3.52 gemerk) wat dan as opslag dien. So word die hoofmotief dus minder prominent beklemtoon:

Voorbeeld 3.52: Suite IV, *Courante*, mate 1-3



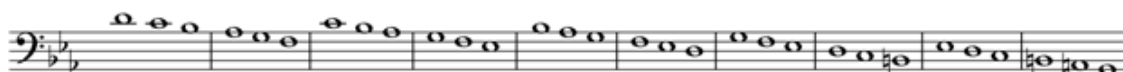
In voorbeeld 3.53 suggereer die herhalende omgekeerde pedaalpunte, met vierkantige hakies aangedui, latente meerstemmigheid met die beweglike onderste stem:

Voorbeeld 3.53: Suite IV, *Courante*, mate 31-40



Voorbeeld 3.54 dui die melodiese gang van die onderste stem aan:

Voorbeeld 3.54: Reduksie van onderste stem in voorbeeld 3.52



3.3.3.5 Suite V, *Courante* in c-mineur, BWV1011

Die *Courante* uit die Suite V in c-mineur is die enigste wat van die Franse tipe is.

Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- kontras tussen melodie en dubbelgrepe/akkoorde
- ekspressiewe rankmelodiek
- sterk bewegingsimpulse (gepunteerde ritme)
- latente meerstemmigheid
- aksentverskuiwing

Die beweging in hierdie *Courante* is meer statig as wat dit by die *Courantes* van die Italiaanse tipe die geval is. Daar word van ekspressiewe rankmelodiek gebruik gemaak wat met die tipe melodiek van die Allemande uit die vyfde Suite in c-mineur ooreenstem. 'n Verdere kenmerk van die styl van hierdie *Courante* is die wisselende teksture van akkoorde en dubbelgrepe teenoor horisontale melodiese beweging (kyk voorbeeld 3.55).

Voorbeeld 3.55: Suite V, *Courante*, mate 1-3



Hier word ook 'n verskeidenheid ritmiese patrone, soos onder andere gepunteerde ritmes, gebruik. Aksentverskuiwings vind plaas, byvoorbeeld in die kadense (voorbeeld 3.56) waar die maatslag vanaf drie-twee na ses-vier wissel:

Voorbeeld 3.56: Suite V, *Courante*, mate 12, 24



3.3.3.6 Suite VI, *Courante* in D-majeur, BWV1012

Die *Courante* uit die Suite VI in D-majeur word deur 'n lewendige danskarakter gekenmerk. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

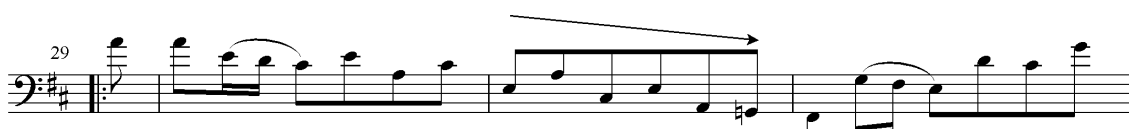
- motoriese raammelodiek
- sterk bewegingsimpulse (deur veral divisi-tegniek)
- sekwense
- triadiese melodiese gestaltes
- divisi-tegniek
- danskarakter

Die lewendige karakter word teweeggebring deur aanmeakaarskakeling van 'n verskeidenheid motiewe (in die sin van motoriese raammelodiek), die voortspinning van die melodie deur middel van sekwensiële beweging en die beweeglike motoriese gang wat geïntensiveer word deur die versnelling van nootwaardes vanaf agstes na sestendes (divisi-tegniek). Die positiewe karakter van die musiek word versterk deur triadiese melodiese gestaltes met stygende kontoere wat veral die eerste helfte oorheers (voorbeeld 3.57). Die B-gedeelte begin met 'n omkering van die triadiese gestalte (voorbeeld 3.58):

Voorbeeld 3.57: Suite VI, *Courante*, mate 1-3



Voorbeeld 3.58: Suite VI, *Courante*, mate 29-31



Voorbeeld 3.59 toon die gebruik van sekswense in die openingsmate van die *Courante* aan:

Voorbeeld 3.59: Suite VI, *Courante*, mate 3-6



Kenmerkend van hierdie *Courante* is die wyer omvang van die klankspektrum soos dit trouens ook in die ander dele van die sesde suite die geval is.

3.3.4 Die Sarabandes

Die *Sarabande* (so genoem in Frans en Duits) staan in Italië bekend as *Sarabanda* en in Spanje as *Zarabanda*. Dit is 'n Barok-dans in drieslagmaat. In Frankryk en Duitsland is dit gewoonlik 'n stadige, statige dans wat gekarakteriseer word deur 'n gepunteerde noot op die tweede polsslag, en beginnende op 'n opslag en eindigende op die derde polsslag. Dit is normaalweg in 'n tweeledige vorm met reëlmatige frases van vier of agt mate. Die basiese melodiese raamwerk is gewoonlik eenvoudig, maar word soms, soos byvoorbeeld in 'n "double", meer beweeglik en vloeiend gemaak deur middel van versierings en lopies. In teenstelling met die Duitse en Franse vorms van die dans, is die Spaanse *Zarabanda* 'n vinnige, lewendige dans wat hoofsaaklik in die 16^{de} eeu voorgekom het. Duitse komponiste, soos onder andere Bach, het die Franse model gebruik, naamlik die beweging in 'n stadige tempo met die aksent op die tweede polsslag (Gustafson, 1986: 725).

3.3.4.1 Suite I, *Sarabande* in G-majeur, BWV 1007

Die *Sarabande* uit die Suite I in G-majeur besit die karakteristieke eienskappe van die *Sarabande* soos dit hierbo uiteengesit is. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) ekspressiewe rankmelodiek
- b) melodiese klem op tweede pols
- c) sterk bewegingsimpulse na kadensiële ruspunte
- d) melodiese gestaltes suggereer harmoniese progressie

Melodiese lyne vertoon klem op die tweede polsslag, dikwels in die vorm van langer nootwaardes, ornamentasie of dubbelgrepe / akkoorde en kadenspunte op tweede pols (voorbeeld 3.60). Nieteenstaande die spaarsame gebruik van akkoorde, kan die onderliggende harmoniese progressie uit die melodie afgelei word en deur die toehoorder as sulks voltrek word (voorbeeld 3.61).

Voorbeeld 3.60: Suite I, *Sarabande*, mate 10-12



Voorbeeld 3.61: Suite I, *Sarabande*, mate 13, 14



3.3.4.2 Suite II, *Sarabande* in d-mineur, BWV1008

In die *Sarabande* uit Suite II in d-mineur is die onderliggende harmoniese gang ook soos in die vorige voorbeeld altyd waarneembaar hoewel dit soms verskuil is. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) latente meerstemmigheid
- b) sterk bewegingsimpulse na kadensiële ruspunte
- c) melodiese gestaltes suggereer onderliggende akkoordbasis

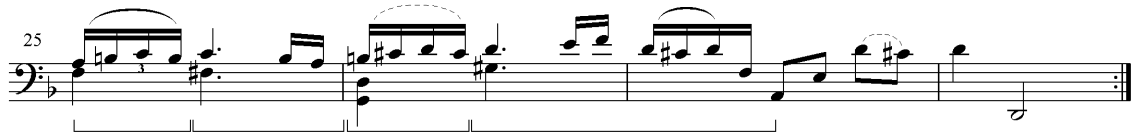
Beweging op twee vlakke kom deurgaans voor, soos dit uit voorbeeld 3.62 blyk. Die gemerkte blokkies lig die onderste stem uit:

Voorbeeld 3.62: Suite II, *Sarabande*, mate 13-14:



In voorbeeld 3.63 kom daar 'n stygende chromatiese lyn in die onderste stem voor wat sekondêre dominantprogressies suggereer:

Voorbeeld 3.63: Suite II, *Sarabande*, mate 25-28



3.3.4.3 Suite III, *Sarabande* in C-majeur, BWV1009

Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) ekspressiewe rankmelodiek
- b) sekwense
- c) sterk bewegingsimpulse na kadensiële ruspunkte (op pols drie)
- d) metriese verskuiwings

Die *Sarabande* uit Suite III in C-majeur maak van ekspressiewe rankmelodiek gebruik. Die ekspressiwiteit word beklemtoon deur van gepunteerde ritmes en halftoonintervalle (mate 20-23) in die baslyn gebruik te maak. Sekwense kom in mate 1-2 en in mate 5-6 voor wat die bewegingsimpulse versterk:

Voorbeeld 3.64: III, 4 mate 1-8



3.3.4.4 Suite IV, *Sarabande* in E-molmajeur, BWV1010

In die *Sarabande* uit die Suite IV in E-molmajeur is die melodie harmonies gekonsipieer. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- melodiese gestaltes wat harmonies gekonsipieer is
- sterk bewegingimpulse na kadensiële ruspunte
- ritmiese kontras deur die afwisseling van gelyke nootwaardes met gepunteerde ritme

Die harmoniese struktuur word nie net gesuggereer nie, maar eksplisiet daargestel in die vorm van akkoorde en die basistone van die harmonie in elke maat, byvoorbeeld:

Voorbeeld 3.65: Suite IV, *Sarabande*, mate 21-25



3.3.4.5 Suite V, *Sarabande* in c-mineur, BWV1011

In teenstelling met die ander *Sarabandes* uit die suites beweeg die *Sarabande* uit die Suite V in c-mineur deurgaans in 'n ekspressiewe enkel melodiese lyn. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom is:

- sterk bewegingsimpulse deur spitstone en chromatiese halftoonintervalle
- latente meerstemmigheid

Anders as gewoonlik kom die klem op die derde polsslag van die maat. Die hele styl van hierdie *Sarabande* getuig van eenvoud en innigheid. Nieteenstaande die oënskynlike enkele melodiese lyn, kan 'n onderliggende meervlakkigheid ook hier waargeneem word. In voorbeeld 3.7 (Suite V in c-mineur, *Sarabande*, mate 1-20) word die vertraagde oplossing van leitone aangedui. Die prominente gebruik van halftone verleen aan die melodie 'n sterk gevoel van patos.

3.3.4.6 Suite VI, *Sarabande* in D-majeur, BWV1012

Die *Sarabande* uit Suite VI in D-majeur begin met 'n liriegedrae tema wat met 'n harmoniese onderbou ontwikkel deur middel van sekwense en parallelle sekste. Ekspressiewe rankmelodiek word hier gebruik.

In teenstelling met die ander *Sarabandes* uit die suites waarin vloeiende melodiese beweging op een of ander wyse 'n uitstraling van die harmoniese struktuur is, toon die *Sarabande* uit Suite VI in D-majeur 'n sterk ritmiese inslag met die klem op die vertikale akkoordstrukture. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) ekspressiewe rankmelodiek
- b) tweestemmige uitbeelding deur middel van akkoorde en dubbelgrepe

Wat die karakter betref, kan dit meer as 'n stadige *Menuet* beskryf word. In ooreenstemming met die ander dele uit hierdie suite, beweeg die musiek oor 'n wye omvang en is die gebruik van akkoorde en dubbelgrepe (veral parallelle sekste) baie prominent.

3.3.5 *Die Giges*

Die *Gigue* wat die slotdans in die Barok-suite verteenwoordig, is 'n dans in tweeledige vorm en vinnige tempo. Wat ritme en tekstuur betref, varieer dit dikwels, hetsy of dit op die Italiaanse of Franse model geskoei is. In die Italiaanse *Giga* kom dikwels triadiese melodiese gestaltes en vloeiende sekwensiële passasies in gelyke nootwaardes in twaalf-agt-maatslag in 'n vinnige tempo voor. Die tekstuur is meestal homofonies en die reëlmatige frases strek oor vier mate. Die Franse tipe *Gigue* is minder eenvormig. Dikwels word daar van gepunteerde ritmiese figure in tweeslagmaat, sinkopasies, hemiolas en kruisritmes gebruik gemaak. Die fraselengtes is ook oneweredig. Baie komponiste, veral in Duitsland, het die twee tipes met mekaar vermeng. Die dans het in Ierland en Engeland ontstaan en het sedert c.1650 in Frankryk voorgekom (Gustafson, 1986:340).

Al die *Gigues* uit Bach se tjellosuites toon 'n sterk danskarakter. Die tipe motoriese raammelodiek is uit die opeenvolging van kort melodiese en ritmiese motiewe wat sterk omlynd is, opgebou.

3.3.5.1 Suite I, *Gigue* in G-majeur, BWV 1007

Die *Gigue* uit die Suite I in G-majeur is in 'n saamgestelde tweeslagmaat (ses-agt) met deurlopende beweging meestal in agtstes geskryf. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) motoriese raammelodiek
- b) sekwense
- c) danskarakter

In die melodiese opbou kom daar dikwels sekwense voor, soos voorbeelde 3.66 en 3.67 aantoon:

Voorbeeld 3.66: Suite I, *Gigue*, mate 5, 6



Voorbeeld 3.67: Suite I, *Gigue*, mate 13-18



3.3.5.2 Suite II, *Gigue* in d-mineur, BWV1007

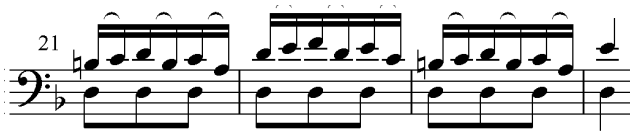
Die *Gigue* uit die Suite II in d-mineur is in 'n vinnige drie-agt maatslag geskryf. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom is:

- a) motoriese raammelodiek
- b) *bourdon*-dreunbasfigure
- c) tesemelodiek
- d) sekwense

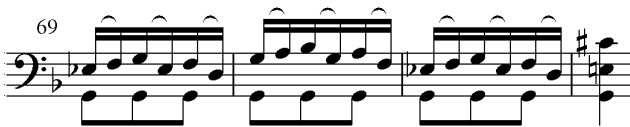
e) danskarakter

Die beweging vind hier oorwegend in sestiendes plaas. Die herhalende basnote teenoor die beweeglike sestiendes in die bo-stem kan as *bourdon*-basfigure beskryf word. Hierdie doedelsak-effek word ook in die *Gigues* uit die derde en sesde suites aangetref. Hierdie dreunbasfigure kom gewoonlik, soos in voorbeelde 3.68 en 3.69, op die oop snare voor:

Voorbeeld 3.68: Suite II, Gigue, mate 21-24



Voorbeeld 3.69: Suite II, Gigue, mate 69-72



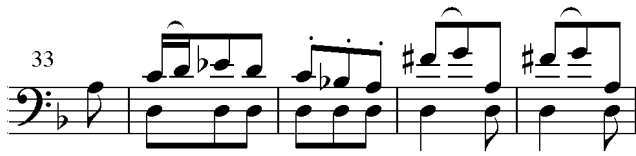
3.3.5.3 Suite III, Gigue in C-majeur, BWV1009

In die *Gigue* uit die Suite III in C-majeur is die dreunbasgebruik nog meer prominent. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom is:

- a) motoriese raammelodiek
- b) *bourdon*-dreunbasfigure
- c) danskarakter
- d) sekwense
- e) werklike tweestemmigheid

In voorbeeld 3.70 word getoon hoe die dreunbas die twee stemme ritmies sinchroniseer.

Voorbeeld 3.70: Suite II, *Gigue*, mate 33-36



In voorbeeld 3.71 word aangetoon hoe die afwisseling van, eerstens, die omgekeerde pedaalpunt (D) en daarna die egte pedaalpunt (G vanaf maat 25) latente meerstemmigheid suggereer.

Voorbeeld 3.71: Suite III, *Gigue*, mate 21-32



3.3.5.4 Suite IV, *Gigue* in E-molmajeur, BWV1010

Die *Gigue* uit die Suite IV in E-molmajeur is in 'n saamgestelde vierslagmaat (twaalf-agt) geskryf. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom is:

- motoriese agstenootbeweging (bewegingselement)
- herhaling
- sekwense
- pedaalpunte
- danskarakter
- latente meerstemmigheid

Die melodiese beweging bestaan uit die opeenvolging van drie agstenoot motiewe wat in groter maateenhede gegroepeer word. Hierdie maateenhede word op verskillende wyses aangewend, soms word hulle herhaal (voorbeeld 3.72) en soms word hulle sekwensieel voortgesit (voorbeeld 3.73):

Voorbeeld 3.72: Suite IV, *Gigue*, mate 3-6



Voorbeeld 3.73: Suite IV, *Gigue*, mate 35-38



Die volgende voorbeeld toon stygende motiewe (eerste noot van elke motief is met kruisie gemerk in voorbeeld 3.74) afgewissel deur statiese motiewe:

Voorbeeld 3.74: Suite IV, *Gigue*, mate 39, 40



3.3.5.5 Suite V, *Gigue* in c-mineur, BWV1011

Die *Gigue* uit Suite V in c-mineur is in drie-agt-maatslag geskryf. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- motoriese raammelodiek
- sekwense
- gepunteerde ritmes
- danskarakter

Hier word deurgaans van gepunteerde ritmes gebruik gemaak. Gepunteerde ritmes het dikwels in strykkermusiek van die 18^{de} eeu voorgekom en is meesal met skerp afsonderlike stryke uitgevoer. Laasgenoemde stryktegniek het as *piqué* bekend gestaan (Walden, 1998:165-166).

3.3.5.6 Suite VI, *Gigue* in D-majeur, BWV1012

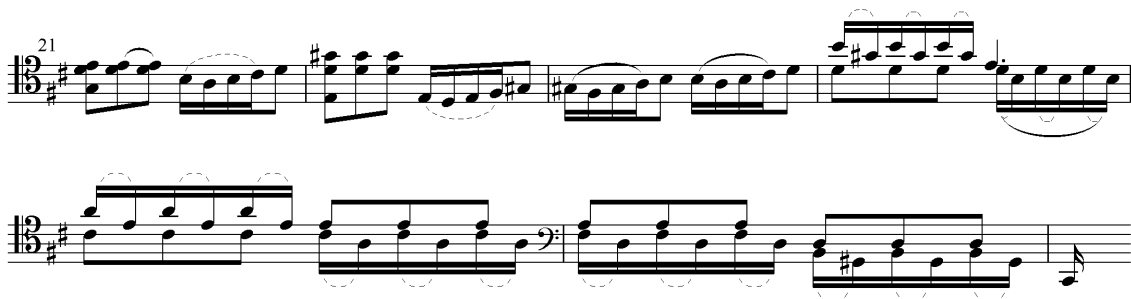
Die *Gigue* uit Suite VI in D majeure is die mees uitgebreide van al die *Gigues* uit

die tjellosuites. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom is:

- a) motoriese raammelodiek
- b) danskarakter
- c) sterk bewegingsimpulse
- d) sekwense
- e) latente meerstemmigheid
- f) akkoorde en dubbelgrepe
- g) *bourdon*-dreunbasfigure
- h) pedaalpunte

Soos in die ander dele van hierdie suite het die *Gigue* ook die grootste toonomvang. Hoewel daar aanvanklik in agstenote beweeg word, vind daar geleidelik 'n versnelling van beweging plaas deur die toenemende gebruik van sestienes. Die aksente word dikwels deur die gebruik van akkoorde of dubbelgrepe versterk. In mate 22-23 in voorbeeld 3.75 kom daar sekwense voor. Die bewegingskarakter word verder versterk deur die motoriese raammelodiek:

Voorbeeld 3.75: Suite VI, *Gigue*, mate 21-27



3.3.6 Ander danse

Benewens die vaste danse van die suite, naamlik die *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* en *Gigue*, toon die bykomende danse naamlik die *Menuet*, die *Bourrée* en die *Gavotte* 'n sterker ritmiese inslag en gevolglik 'n duideliker danskarakter.

3.3.6.1 Die *Menuette*

Die *Menuet* is 'n elegante dans in drieslagmaat. Dit is gewoonlik in tweeledige vorm geskryf met reëlmatige viermaat frases. Die *Menuet* begin gewoonlik met 'n opslag en eindig op die sterk polsslag. Die melodiese figure het soms 'n klem op die tweede polsslag. Vanaf c.1700 het die *Menuet* gewoonlik in pare waar daar 'n kontras tussen *Menuet* I en *Menuet* II is, voorgekom. Die herhaling van *Menuet* I ná *Menuet* II het 'n drieledige struktuur laat ontstaan (Gustafson, 1986:497). In elk van Bach se eerste twee tjellosuites kom daar twee *Menuette* na die *Sarabande* voor.

3.3.6.1.1 Suite I, *Menuet* I en II in G-majeur, BWV1007

Menuet I uit die eerste suite bestaan uit 8 + 16 mate (sonder herhaling). Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom is:

- a) motoriese raammelodiek
- b) sekwense
- c) danskarakter
- d) melodiese gestaltes wat akkoorde voorstel

Die beweging vind hoofsaaklik in vloeiende agstes plaas. *Menuet* I wat in G-majeur is, word gevolg deur *Menuet* II in g-mineur.

3.3.6.1.2 Suite II, *Menuet* I en II in d-mineur, BWV1008

Die twee *Menuette* in Suite nr. 2 bestaan ook elk uit 8 + 16 mate (sonder herhaling). Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) motoriese raammelodiek
- b) akkoorde en dubbelgrepe het 'n meerstemmige inslag in *Menuet* I
- c) danskarakter

Hier is toonaardkontras D-majeur in *Menuet* II teenoor d-mineur in *Menuet* I.

3.3.6.2 Die *Bourrées*

Die *Bourrée* is 'n lewendige, vloeiende Barok-dans in tweeslagmaat en tweeledige vorm. Dit bevat gewoonlik viermaatfrases in tweeslagmaat (*alla breve*), 'n kwartnoot opslag, daktiliese figure in kwart- en agstenote en sinkopasies in kwarte en halwes (veral in die tweede of derde mate van frases). Die tempo van die *Bourrée* is vinniger as dié van die *Gavotte*. Net soos by die *Menuet* en *Gavotte* word die *Bourrée* ook dikwels in kontrasterende pare aangetref (Gustafson, 1986:103-104). In Bach se tjellosuites kom die *Bourrées* in die derde en vierde suites voor.

3.3.6.2.1 Suite III, *Bourrée* I en II in C-majeur, BWV1009

Die twee *Bourrées* in Suite III in C-majeur is kontrasterend in dié sin dat die eerste in C-majeur en die tweede in c-mineur is. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom is:

- a) motoriese raammelodiek
- b) rankmelodiek (*Bourrée* II)
- c) sterk bewegingsimpulse na kadensiële ruspunte (*Bourrée* I)
- d) pedaalpunte (*Bourrée* I)
- e) gebroke akkoorde (*Bourrée* I)
- f) danskarakter
- g) sekwense (*Bourrée* I)
- h) latente meerstemmigheid (*Bourrée* I)

In albei *Bourrées* is daar vloeiende agstenootbeweging in 'n lewendige tweeslagmaat. Tipiese raammelodiekfigure wat die danskarakter versterk, kom hier voor, soos onder andere in voorbeeld 3.3 (Suite III in C-majeur, *Bourrée* I, mate 1-3).

In albei *Bourrées* is die B-gedeeltes uitgebrei. *Bourrée* I het die maatverhouding 8 + 20 en *Bourrée* II 8 + 16 mate.

3.3.6.2.2 Suite IV, *Bourrée* I en II in E-molmajeur, BWV1010

Die twee *Bourrées* uit die Suite IV is albei in E-molmajeur. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) motoriese raammelodiek
- b) herhaling en sekwense (*Bourrée* I)
- c) bewegingselement
- d) dubbelgrepe met terughoudings gee tweestemmige effek (*Bourrée* II)
- e) danskarakter
- f) latente meerstemmigheid

Die kontras word deur kontrasterende melodiese motiewe en nootwaardes bewerkstellig. In *Bourrée* I is die volgende vinnige “sweepslag”-motiewe in stygende (voorbeeld 3.76) of dalende vorm (voorbeeld 3.77) prominent. Dit verleen ’n stukrag aan die ritmiese beweging. In die twee voorbeelde kan gesien word dat die “sweepslag”-motief elke keer na ’n langer nootwaarde toe beweeg en die klem dus by die einde en nie by die begin van die motief geplaas word:

Voorbeeld 3.76: Suite IV, *Bourrée*, mate 1-3



Voorbeeld 3.77: Suite IV, *Bourrée*, mate 16-20



In *Bourrée* I is die tweede helfte heelwat uitgebrei en toon dit die verhouding 12 + 36 mate (sonder herhaling). *Bourrée* II beweeg byna deurgaans in kwartnote. Dit bly in die hooftonaard naamlik E-molmajeur. Hier is die lengte van die twee helftes 4 + 8 mate (sonder herhaling).

3.3.6.3 Die *Gavottes*

Die *Gavotte* is 'n grasiëuse Barok-dans in tweeslagmaat. Gewoonlik is daar viermaat frases wat in die middel van die maat begin en eindig. Die maatslag is *alla breve*, naamlik ϕ of vier-vier. Hier kom daar meestal eenvoudige ritmiese motiewe met min of geen sinkopasies voor. Die gebruik van *bourdon*-bas (dreunbas, “drone bass”) kom ook dikwels in die *Gavotte* voor (Gustafson, 1986:334).

3.3.6.3.1 Suite V, *Gavotte* I en II in c-mineur, BWV1011

Gavotte I en II uit die Suite V in c-mineur is albei in c-mineur. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) motoriese raammelodiek
- b) dubbelgrepe en akkoorde beklemtoon sterk bewegingsimpulse
- c) spitstone
- d) vloeiende motoriese agstenootriole (*Gavotte* II)
- e) metrumverskuiwings (*Gavotte* II)
- f) sekwense (*Gavotte* I)
- g) danskarakter
- h) latente meerstemmigheid

Die lengte van die A en B-gedeeltes is 12 + 24 en 4 + 18 mate (sonder herhaling) onderskeidelik. Die A-gedeelte van *Gavotte* I wat op die derde kwart van die maat begin, is opgebou uit kort herhalende ritmiese motiewe. In die B-gedeelte word hierdie patroon voortgesit. In teenstelling met die sterk beklemtoning van die dansritme in *Gavotte* I, beweeg *Gavotte* II deurgaans in vloeiende agstenoot trioolmotiewe.

3.3.6.3.2 Suite VI, *Gavotte* I en II in D-majeur, BWV1012

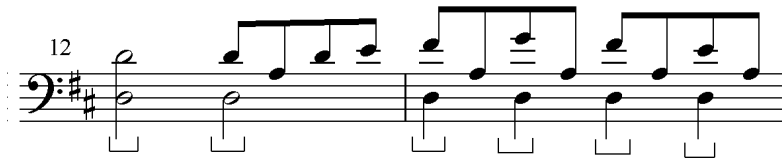
Gavotte I en II uit die Suite VI in D-majeur is albei in 'n vier-vier-maatslag. Die belangrikste melodiese gestaltes wat hierin voorkom, is:

- a) motoriese raammelodiek

- b) danskarakter
- c) akkoorde en dubbelgrepe beklemtoom meerstemmigheid
- d) spitstone
- e) *bourdon* dreunbasfigure
- f) latente meerstemmigheid

Die frases begin elke keer op die derde polsslag. In albei *Gavottes* is die verdeling van die twee onderafdelings 8 + 20 mate (sonder herhaling). Die toonaard in beide *Gavotte* is D-majeur. In *Gavotte II* het die D in die bas die effek van 'n pedaalpunt.

Voorbeeld 3.78: Suite VI, Gavotte, mate 12, 13



meerstemmigheid, divisi-tegniek, melodiese gestaltes wat harmoniese basis suggereer en 'n danskarakter.

Die element van kontras is eie aan die Barok-styl. Vir die doeleindes van hierdie studie word gekonsentreer op die manier waarop kontras in die melodielyn geskep word.

3.4.1 Kontras

Binne die verskillende tipes melodiese gestaltes word kontras soos volg geskep:

3.4.1.1 Kontras in latente meerstemmigheid

Kontras hang ten nouste saam met die latente meerstemmige styl wat deurgaans voorkom. Dit gaan dus oor die kontras tussen lyn en vertikale klank in die vorm van horisontale, melodiese beweging en vertikale klankverdigting. Tekstuurverdigting kom veral voor waar pedaalpunte in die vorm van latente tweestemmigheid gebruik word, asook by gebroke akkoordfigurasies. Hierdie twee gebruike word veral in die *Preludes* aangetref, onder andere die pedaalpunte en gebroke akkoorde in *Preludes* uit Suites I, III, en IV.

3.4.1.2 Kontras in rankmelodiek

Afwisseling in rankmelodiek geskied onder andere deur gebroke akkoorde, pedaalpunte of omgekeerde pedaalpunte, en het 'n verskeidenheid van bewegingsimpulse, artikulasie en belangrike of minder belangrike kadensiële ruspunte tot gevolg, waardeur kontras geskep word (voorbeeld 3.1, Suite III in C-majeur, *Prelude*).

3.4.1.3 Kontras in motoriese raammelodiek

Kontrastering in motoriese raammelodieë word bewerkstellig met gebroke akkoorde, pedaalpunte en kadensiële ruspunte. Dit word verder verhoog deur ritmiese variasie, afwisseling van intervalspronge met trapsgewyse beweging en

artikulasie (byvoorbeeld Suite IV in E-molmajeur, *Courante*).

3.4.1.4 Kontras in die melodieë self

Deurlopend in die tjellosuites word kontras in die melodieë self geskep deur die volgende elemente wat daarin voorkom, naamlik:

- a) afwisseling van passasies in trapsgewyse beweging en motiewe met intervalspronge, soos byvoorbeeld in voorbeeld 3.16 en 3.17 (Suite II in d-mineur, *Prelude*) in veral mate 25, 26 en in voorbeeld 3.5 (Suite I in G-majeur, *Courante* mate 1-4);
- b) afwisseling van akkoorde / dubbelgrepe met passasies in trapsgewyse beweging en / of melodiese passasies, soos byvoorbeeld in voorbeeld 3.32 (Suite V in c-mineur, *Prelude* mate 209-223);
- c) afwisseling van trapsgewyse beweging / vloeiende passasies met melodiese gestaltes wat gebroke akkoorde voorstel, soos voorbeeld 3.50 (Suite III in C-majeur, *Courante* mate 1-8);
- d) kontrastering van chromatiese note (wat halftoonspannings skep) met diatoniese passasies, soos voorbeeld 3.7 (Suite V in c-mineur, *Sarabande* mate 1-20);
- e) kontrastering van metrumverskuiwings met die normale metrumaanduiding, byvoorbeeld Suite V in c-mineur, *Gavotte* II mate 15-18. Dit herinner aan die metrumverskuiwings deur middel van opmaatmotiewe soos gebruik deur Antonii in sy *Ricercari*;
- f) kontrastering van *divisi*-agtige passasies met die normale vloei van die musiek, soos voorbeeld 3.24 (suite IV in E-molmajeur, *Prelude* mate 49-62);
- g) kontrastering van tekstuur deur middel van klankverdigting en klankverduuning. Die gebruik van dreunbas onder andere in *Gavotte* II uit Suite VI dien ook tot tekstuurverdigting. Klankverdigting kom veral in die *Sarabandes* voor en word op die mees konsekwente wyse in die *Sarabande* uit Suite VI aangetref. Die horisontale, melodiese beweging waar die klem minder op die vertikale aspekte lê, soos in *Menuet* I, uit Suite I, verteenwoordig dus 'n kontrastering in tekstuur.

3.4.2 Latente Meerstemmigheid

Die ondersoek het getoon dat latente meerstemmigheid die grondslag van die melodiese styl van die suites daarstel, en dat die verskillende tipes van latente meerstemmigheid soos volg geklassifiseer kan word:

- a) spitstone of basistone in die melodiese lyn wat 'n stygende of dalende tendens toon en sodoende 'n selfstandige teenstem daarstel;
- b) die beweging van die melodiese lyn op verskillende vlakke sodat daar verskillende lyne sowel as motiewe en teenmotiewe waargeneem kan word;
- c) verhogings of verlagings wat dan as leitone oplos;
- d) terugkerende note in die basislyn wat dan as pedaalpunt getipeer kan word en afgewissel word deur hoërliggende, wisselende melodienote;
- e) terugkerende note in die melodie wat as omgekeerde pedaalpunt getipeer kan word en deur laerliggende, bewegende tone afgewissel word;
- f) terugkerende note in die melodie wat deur hoër- en laerliggende tone afgewissel word en wat dus die rol van 'n toon-as vervul;
- g) melodiese gestaltes wat in die vorm van gebroke akkoordfigurasies voorkom;
- h) akkoorde, volledig of geïmpliseer deur sekere basistone.

In die volgende hoofstuk sal nagespoor word of die melodiese gestaltes in Bach se onbegeleide tjellosuites ook in die werke van drie 20^{ste}-eeuse komponiste voorkom.

Hoofstuk 4:

Die onbegeleide tjellosuites van Max Reger, Ernest Bloch en Benjamin Britten

J. S. Bach se werke vir onbegeleide viool of tjello is sedert die 18^{de} eeu as 'n norm beskou. Dit was egter eers vroeg in die 20^{ste} eeu dat hierdie werktipes, naamlik die onbegeleide strykerssonate, -partita of -suite, 'n hernieude belangstelling en navolging in werke van veral Reger en Hindemith gevind het (Evans, 1979:324). Hierdie herlewing het gekom as uitvloeisel van die historisme en vele ander komponiste, soos Bloch en Britten, het hierna by hierdie tradisie in neo-Barokstyl van die tweede helfte van die 19^{de} eeu (Grout, 1980:558) aangesluit en elk op sy besondere wyse 'n nuwe dimensie aan hierdie werktipes verleen. Britten het nie slegs Barokmodelle vir sy onbegeleide tjellosuites gebruik nie, maar met die hulp van die Russiese tjellis, Mstislav Rostropovich, verskeie, gevorderde, tegniese vaardighede ontgin wat die suites 'n eie, unieke karakter gee (Evans, 1979:324,325).

Vervolgens sal die onbegeleide tjellosuites van Max Reger, Ernest Bloch en Benjamin Britten ondersoek word om te bepaal of daar ooreenkomste is tussen die melodiese gestaltes in hierdie werke en die melodiese gestaltes in die onbegeleide tjellosuites van J. S. Bach.

4.1 Die onbegeleide tjellosuites van Max Reger (1873 - 1916)

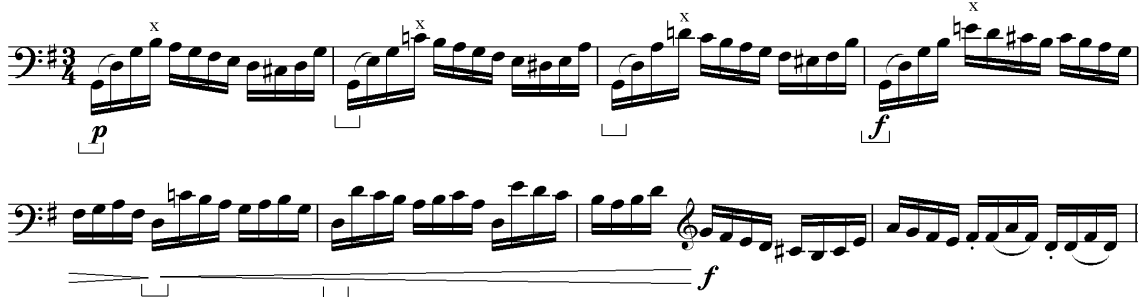
Drie suites van Reger (gepubliseer in 1915) sal bespreek word.

4.1.1 Suite I in G-majeur, opus 131c

Hierdie suite bestaan uit 'n *Prelude*, *Adagio* en *Fuga*. Die gestileerde danstipes van die Barok-suite kom nie hier voor nie – altans nie as dit oppervlakkig beskou word nie. Wat die styl betref, sluit die werk egter direk en sekerlik ook bewustelik by Bach se tjellosuites aan. Verally die *Prelude* toon 'n opvallende stilistiese verband met die *Prelude* uit Bach se Suite I. Die werk is in dieselfde toonaard, naamlik G-majeur. Latente tweestemmigheid kom ook hier deurgaans voor. Net

soos in die Bach-*Prelude* gaan die openingsfrase uit van die pedaalpunt G met stygende spitstone in die melodie:

Voorbeeld 4.1: Reger Suite I, *Prelude* in G-majeur, opus 131c, mate 1-8



Voorbeeld 4.2: Bach Suite I, *Prelude* in G-majeur, BWV1007, mate 1-4



Verdere ooreenkoms is die motoriese *toccata*-styl met deurlopende sestiende-nootbeweging. Hier kom dieselfde melodiese gestaltes as in Bach se onbegeleide tjellosuites voor, naamlik:

- a) pedaalpunte wat statiese elemente of basisnote in die melodiese verloop daarstel;
- b) spitstone in die melodiese lyn wat na sekere hoogtepunte of “oplossingsnote” toe beweeg;
- c) afwisseling van bewegende en statiese (herhalende) note in die melodiese lyn;
- d) chromatiese beweging wat iewers heen lei en sodoende spanningsmomente in die melodiese lyn daarstel;
- e) die gebruik van sekwense om spanning en ontspanning in die melodiese lyn daar te stel;
- f) latente twee- of meerstemmigheid in die melodiese lyn.

Voorbeeld 4.3: Reger Suite I, *Prelude* in G-majeur, opus131c, mate 1-17

Vivace (♩ = 112)

Die openingsgedeelte van die *Prelude* soos geïllustreer in bogenoemde voorbeeld bevat pedaalpunte op die tonika in mate 1 - 4 en later op D in mate 5 en 6, melodiese spitstone wat trapsgewys opwaarts beweeg vanaf B na E in mate 1 - 4 (gemerk x) en sekvensiële beweging in mate 1 - 3, mate 5 en 6, mate 8 en 9, mate 12 en 13 en mate 14 - 16. Die spitstone in die melodiese lyn toon 'n styging vanaf b tot by d¹ wat die klimaks in die beweging verteenwoordig.

Die deurlopende sestierendenootbeweging strek tot in maat 28. Dit word deur 'n improvisatoriese B-gedeelte gevolg. Waar die motoriese styl in die A-gedeelte duidelik 'n ooreenkoms met en aansluiting by dié van Bach toon, bevat die B-gedeelte (mate 28 - 51) stylelemente wat aansluiting vind by die meer virtuose styl van die laat-18^{de} eeuse en veral die 19^{de} eeuse strykersmusiek. Hier kan 'n mens byvoorbeeld die invloed van Paganini in die parallelle beweging in sekste bespeur asook die gevorderde virtuose styl van 19^{de} eeuse strykersconcerto's, en veral die *cadenza*-gedeeltes. Soos in die A-gedeelte kom beweging op twee vlakke (latente tweestemmigheid) en chromatiek as spannings- en bewegingselement in die melodiese lyn hier voor:

Voorbeeld 4.4: Reger Suite I, *Prelude* in G-majeur, opus 131c, mate 27-37

- a) latente meerstemmigheid en chromatiek
- b) parallelle beweging in sekste vanaf maat 28
- c) latente meerstemmigheid en chromatiek

Voorbeeld 4.5: Reger Suite I, *Prelude* in G-majeur, opus 131c, mate 44-46

- a) sekwensiële beweging
- b) omgekeerde pedaalpunt afgewissel deur chromatiesse progressie waardeur latente tweestemmigheid in die melodiese lyn ontstaan.

Die gedeeltelike herhaling van die A-gedeelte vind vanaf maat 52 plaas. Vanaf maat 63 volg 'n gedeelte (B2) wat elemente van B1 bevat en as 'n improvisatoriese afsluiting van die *Prelude* dien.

Die tweede deel van die suite, naamlik die *Adagio* is in 'n 3-slagmaat geskryf en vorm, net soos die *Sarabande* in Bach se suites die emosionele, sangerige kernpunt van die werk. Waar latente twee- en meerstemmigheid in Bach se *Sarabandes* dikwels tentatief is of net gesuggerer word, kom hier deurlopende

beweging in sekste en tertse voor wat in ooreenstemming met die strykerstyl van die Romantiek is.

Chromatiese progressies kom ook hier, in ooreenstemming met die laat-Romantiese styl, dikwels voor. Die emosionele uitdrukking wat in die parallelle sekste en tertse geïntensiveer deur chromatiek gemanifesteer is, word deur die bewegings-intense twee-en-dertigstenootlopië tot 'n hoogtepunt gevoer:

Voorbeeld 4.6: Reger Suite I, Adagio in C-majeur, opus 131c, mate 9-17

The musical score for measures 9-17 of Reger's Suite I, Adagio in C major, shows a series of chromatic progressions. Measure 9 starts with a triplet of eighth notes (III) and a dynamic of *f*. The piece continues with chromatic lines in both hands, marked *f sempre espress.* and *p*. A *poco rit.* marking appears in measure 11. Measure 12 has a *a* marking. Measure 13 has a *a* marking. Measure 14 has a *poco rit.* marking. Measure 15 has a *a* marking. Measure 16 has a *a* marking. Measure 17 has a *p* marking. The score includes performance instructions such as *f*, *più f*, *ff*, *p*, *a tempo*, and *tr*.

- a) parallelle beweging in tertse of sekste
- b) improvisatoriese onderbreking deur twee-en-dertigstenootlopië

Die volgende voorbeeld uit die koda toon, tesame met 'n verdigting van die chromatiek, beweging op twee vlakke (latente tweestemmigheid) van afwisselende motiewe (a en b) (voorbeeld 4.7 op volgende bladsy):

Voorbeeld 4.7: Reger Suite I, Adagio in C-majeur, opus 131c, mate 45-59

The musical score for measures 45-59 of Reger's Suite I, Adagio in C major, shows a series of chromatic progressions. Measure 45 has a *f* marking. Measure 46 has a *p* marking. Measure 47 has a *pp* marking. Measure 48 has a *mf* marking. Measure 49 has a *pp* marking. Measure 50 has a *mf* marking. Measure 51 has a *p* marking. Measure 52 has a *p* marking. Measure 53 has a *p* marking. Measure 54 has a *p* marking. Measure 55 has a *p* marking. Measure 56 has a *p* marking. Measure 57 has a *p* marking. Measure 58 has a *p* marking. Measure 59 has a *p* marking. The score includes performance instructions such as *f*, *pp*, *mf*, *p*, *rit.*, and *a tempo*.

Die derde deel van die suite is 'n *Fuga*. Reger het ook in verskeie van sy ander werke sy verbondenheid met, en stilistiese geankerdheid in die Barok-styl getoon deur van *Fuga*'s gebruik te maak. Die onderwerp van die *Fuga* uit die eerste suite is vier mate lank en kan as 'n tesemelodie in die sin van Bach se *fuga*-onderwerpe beskryf word. Op die stelling van die *fuga*-onderwerp in die eerste vier mate in die tonika toonaard volg in maat 5 die antwoord in die dominanttoonaard:

Voorbeeld 4.8: Reger Suite I, *Fuga* in G-majeur, opus131c, mate 1-12

As skakel (episode) tussen verskillende intredes van die onderwerp maak hy onder andere van die volgende sekwensiële melodiese struktuur gebruik (voorbeeld 4.9 op volgende bladsy):

Voorbeeld 4.9: Reger Suite I, *Fuga* in G-majeur, opus 131c, mate 24-28

Vanaf maat 38 kom die onderwerp in omkering voor:

Voorbeeld 4.10: Reger Suite I, *Fuga* in G-majeur, opus 131c, mate 35-28

The image shows a musical score for Reger's Suite I, Fuga in G major, measures 35-28. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as 'meno f', 'f marc.', and 'f'. There are also fingering indications in the bass staff: 'II', 'III', 'III', 'II', and 'I'.

Die *scherzo*-agtige *Fuga* in 'n lewendige drieslagmaat is die enigste deel in die suite wat 'n danskarakter toon. Deur van 'n *fuga* gebruik te maak, sluit Reger direk en bewustelik by die Barok-tradisie en styl aan. Die werk is oorwegend tweestemmig, hoewel daar ook dikwels drie- of vierstemmige akkoorde voorkom. In ooreenstemming met die meer gevorderde strykerstegniek van die laat-19^{de} eeu kom hier ook dikwels parallelle beweging in sekste voor.

4.1.2 Suite II in d-mineur, opus 131C

Die werk bestaan uit 'n *Prelude*, *Gavotte*, *Largo* en *Gigue*. Soos in die suites van Bach kom hier 'n *Prelude* sowel as die danse *Gavotte* en *Gigue* voor. Die *Largo* is in drieslagmaat en het die karakter van 'n stadige menuet.

Die *Prelude* toon, soos in sommige suites van Bach, 'n ekspressiewe rankmelodie. Die melodie bevat nie slegs Barokelemente nie, maar straal die hele gees en gevoel van die Bach-styl uit sonder om 'n kopie of slaafse navolging daarvan te wees. Wat die gevoelsinhoud betref, herinner hierdie *Prelude* sterk aan die *Prelude* in d-mineur uit Bach se tweede tjellosuite, aan die inleiding van die *Prelude* uit die vyfde suite sowel as die *Allemande* uit die sesde suite. Hoewel die Reger-werk uit die laat-Romantiek stam, is daar niks in die werk wat dit spesifiek aan die styl van hierdie tydperk koppel nie. Dit is veel meer 'n geestelike uitstraling en beleving van die Bach-styl sonder dat dit 'n kopiëring daarvan is.

Spannings- en ontspanningsmomente in die melodiese lyn word deur stygende

en dalende kontoere, beweging na en vanaf spitstone, gebruik van uitdrukkingsvolle intervalle (soos byvoorbeeld verminderde septe), ritmiese variasie en differensiasie en afwisseling deur vinniger en vloeiende beweging, asook deur verdigting van die tekstuur deur dubbelgrepe (tertse en sekste) daargestel. In mate 7 en 8 kom daar, soos dikwels by Bach, latente tweestemmigheid in die melodiese lyn na vore:

Voorbeeld 4.11: Reger Suite II, *Prelude* in d-mineur, opus 131c, mate 3-

10

Voorbeeld 4.12 toon die verdigting van die tekstuur deur dubbelgrepe. In mate 17 en 18 vind daar ook sekwensiële beweging plaas:

Voorbeeld 4.12: Reger Suite II, *Prelude* in d-mineur, opus 131c, mate 17-

20

In voorbeeld 4.13 kom daar, benewens die beweging in sekste ook latente tweestemmigheid voor. Die onderste stem word met vierkantige hakies en kruisies aangedui:

Voorbeeld 4.13: Reger Suite II, *Prelude* in d-mineur, opus 131c, mate 26-

31

Die *Gavotte* uit Reger se tweede Suite toon die kenmerkende styl van die Barok, behalwe dat die frases nie, soos by die *Gavottes* in Bach se vyfde en sesde suites, op die derde nie, maar eerste polsslae begin. Net soos by Bach kom hier 'n tipe raammelodiek met kort, duidelik omraamde dansmotiewe voor. Hoewel dit nie as sulks aangedui word nie, kom hier, soos by Bach, 'n *Gavotte* I en II voor, naamlik die eerste in F-majeur en die tweede in d-mineur. Hierna volg daar 'n gevarieerde herhaling van *Gavotte* I. Hier kom ook, soos dit dikwels in die Regerwerke voorkom, 'n afwisseling tussen enkeltoonpassasies en dubbelgrepe, veral sekste, voor. Melodiese en ritmiese kontras word telkens deur 'n afwisseling tussen spronge met 'n statiese effek en trapsgewys vloeiende beweging geskep:

Voorbeeld 4.14: Reger Suite II, *Gavotte* in F-majeur, opus 131c, mate 1-8

Gavotte I

Voorbeeld 4.15: Reger Suite II, Gavotte II in d-mineur, opus 131c, mate

1-7

Die derde deel van die Suite, nl. die *Largo*, het die karakter van 'n *Menuet*. Die vorm, soos dit voorheen ook by die stadige dele uit die suites vasgestel is, het 'n drieledige struktuur. Die A-gedeelte bevat drie frases van 4 + 4 + 4. Daarna volg die B-gedeelte met 'n ontwikkeling van die gegewe motiefmateriaal (kyk voorbeeld 4.16). Dit geskied veral deur sekwense, verdigting van die tekstuur deur middel van dubbelgrepe, chromatiek, versnelling van nootwaardes in die vorm van toonleerlopies en telkens beweging na hoogtepunte in die melodiese lyn. Die terugkeer na die A-gedeelte geskied in maat 45 gevolg deur 'n koda wat ook ontwikkelingselemente in die sin van bogenoemde bevat.

Voorbeeld 4.16: Reger Suite II, Largo in B-mol majeur, opus 131c, mate

10-25

- a) sekwens
- b) parallelle beweging in sekste
- c) latente meerstemmigheid, verdigting van die tekstuur en chromatiek

- d) spanningsvolle hoogtepunt van die beweging
- e) ontspanning deur middel van 'n afwaartse lopies in vinniger nootwaardes

Die hooftema van die *Gigue* bestaan uit twee komponente, naamlik trapsgewyse drienootmotiewe afgewissel deur spronge in die tweede maat. Hierdie twee elemente vorm die basis van die hele bewegingsverloop en melodiese opbou in die *Gigue*:

Voorbeeld 4.17: Reger Suite II, *Gigue* in d-mineur, opus 131c, mate 1-5



Na die stelling en uitbouing van die hooftema op die tonika volg dieselfde tema met verdere ontwikkeling, net soos in 'n *Fuga*, op die dominant vanaf maat 12 tot maat 43. Die B-gedeelte, vanaf maat 44 bevat dieselfde tematiese materiaal as A, maar nou in omkering.

In teenstelling met sommige van Bach se *Gigues*, word hier nie van gepunteerde ritmes gebruik gemaak nie. Die styl van hierdie werk herinner egter sterk aan die *Gigues* uit Bach se eerste en vierde suites waar daar ook oorwegend van deurlopende agstenootbeweging gebruik gemaak word. Reger toon ook verder sy verbondenheid met die Barok-styl deur die intrede van die onderwerp soos by 'n *Fuga* en die omkering van die onderwerp in die B-gedeelte.

4.1.3 Suite III in a-mineur opus 131C

Suite III bestaan uit drie dele, naamlik *Prelude*, *Scherzo* en *Andante con variazioni*.

Die ekspressiewe styl van die *Prelude* bevat ook soos die stadige dele uit Reger se ander suites intens dramatiese deklamatoriese elemente. Die sterk gevoelsuiting manifesteer veral in die telkense dubbelgreep-passasies wat so kenmerkend van Reger se styl is. Dit word gekontrasteer met vinniger

bewegende enkellyne wat dikwels in afgaande rigting voorkom en sodoende ontspanningsmomente daarstel. In hierdie *Prelude* dra die dikwelse gebruik van chromatiese progressies by tot die passiewolle uitdrukking. In voorbeeld 4.18 word die kontrastering van ekspressiewe dubbelgrepe met vinnigerbewegende enkellyne geïllustreer:

Voorbeeld 4.18: Reger Suite III, *Prelude* in a-mineur, opus 131c, mate 1-6

Sostenuto (♩ = 46)

p espress. *f* *p*

In voorbeeld 4.19 (op die volgende bladsy) word beweging op twee vlakke, naamlik melodiese motiewe afgewissel met parallelle sekste in 'n opwaartse chromatiese beweging aangetoon:

Voorbeeld 4.19: Reger Suite III, *Prelude* in a-mineur, opus 131c, mate 33-41

ff *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

pp *mp* *f* *pp* *poco f*

Voorbeeld 4.20: Skematiese voorstelling van die stygende parallelle sekste in voorbeeld 4.19, mate 34-37

Na die gevoelsintense *Prelude* volg die vrolike, uitgelate *Scherzo*. Hoewel die tematiese styl en frasekonstruksie 'n sterk verwantskap met sommige danse (veral die *Menuette*) uit Bach se suites toon, kan die grondslag van hierdie deel meer teruggevoer word na werke uit die Klassieke, onder andere van Beethoven en Schubert. Die kort motiewe waaruit die tematiese materiaal gekonstrueer is, kom in die openingsmate na vore:

Voorbeeld 4.21: Reger Suite III, *Scherzo* in d-mineur, opus 131c, mate 1-

6



Die *Scherzo* wat die enigste deel met 'n danskarakter in hierdie suite is, word gevolg deur 'n *Andante con variazioni*. Die vloeiende tema wat 'n driedelige struktuur toon, strek oor 25 mate.

Voorbeeld 4.22: Reger Suite III, *Andante con Variazioni* in a-mineur, opus 131c, mate 1-5



Die styl van die variasies berus op variasietegnieke wat in werke uit die Barok en die Klassieke tydperk voorkom. In hierdie verband kan onder andere Bach se Goldberg-variasies en variasies van Händel genoem word. In sekere van Händel se klawesimbelsuites kom daar ook temas met variasies voor wat stilisties 'n ooreenkoms met dié van Reger toon. Die variasies van Reger kan deels as figurale variasies beskryf word waar die note van die tema in die verskillende variasies meestal steeds herkenbaar is en deur akkoordnote, hulnote of lopies omspeel word. Hierdie "tema met variasies" is dus, soos ook ander dele uit die suites, 'n bewuste aansluiting by die styl van die Barok. Interessant is die feit dat

die variasies in intensiteit van beweging en tekstuur toeneem om dan in die vyfde variasie, net voor die terugkeer van die tema, 'n virtuose hoogtepunt te bereik.

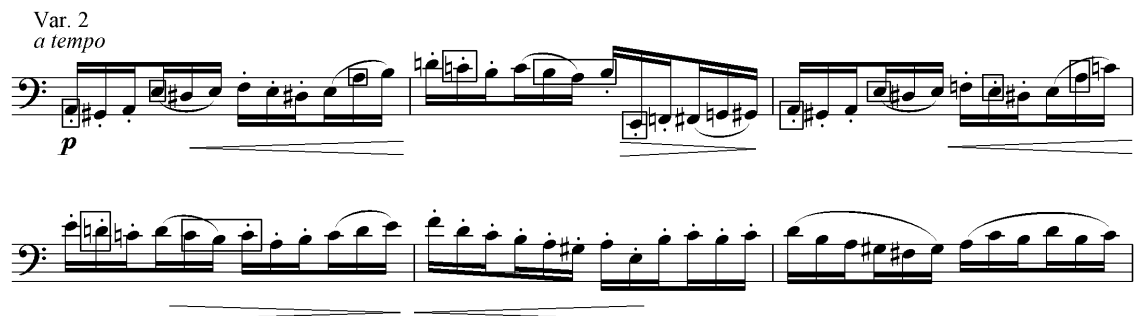
Die tema beweeg hoofsaaklik in agtstenote. In die eerste variasie word die nootwaardes gehalveer en kom daar deurgaans sestiendenote voor. In voorbeeld 4.23 en 4.24 word die melodienote van die tema met blokkies aangedui:

Voorbeeld 4.23: Reger Suite III, Andante con Variazioni in a-mineur, opus 131c, mate 6-9



In die tweede variasie vind versnelling van beweging in die vorm van sestiendes in triole plaas:

Voorbeeld 4.24: Reger Suite III, Andante con Variazioni in a-mineur, opus 131c, mate 51-56



In die twee-en-dertigstenoetbeweging van die derde variasie word veral die harmoniese basis van die tema ontgin, terwyl die note van die tema ook in die melodiese figuraties herkenbaar is:

Voorbeeld 4.25: Reger Suite III, *Andante con Variazioni* in a-mineur, mate 76, 77

Var. 3
a tempo

f *p*

Die vierde variasie, wat in A-majeur is, kan as 'n karaktervariasie bestempel word. Toonhoogtes uit die tema kom soms as die laagste note van die dubbelgrepe voor:

Voorbeeld 4.26: Reger Suite III, *Andante con Variazioni* in a-mineur, opus 131c, mate 101-104

Var. 4
a tempo

f sempre espress. *pp*

In die vyfde variasie word die figuratiewe en virtuose elemente tot 'n klimaks gevoer. Die melodiese en harmoniese elemente uit die tema, wat nog steeds as basis dien, is meestal verskuil. Dit is egter die struktuur en frase-indeling van die tema wat ook, soos in die vorige variasies, duidelik waargeneem kan word.

Voorbeeld 4.27: Reger Suite III, *Andante con Variazioni* in a-mineur, opus 131c, mate 126-129

pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco

f p *f* *f p* *f* *f p* *f* *f p* *f*

Die dramatiese hoogtepunt van die virtuose verloop in hierdie variasie word in die verdere verdigting van die tekstuur en die dubbelgrepe en chromatiek vanaf maat 149 bereik. Dit lei na 'n kortlikse terugkeer na die tema:

Voorbeeld 4.28: Reger Suite III, *Andante con Variazioni* in a-mineur, opus 131c, mate 144-149

The musical score consists of six measures of music, each marked 'pizz. arco'. The dynamics are: Measure 1 (*f p*), Measure 2 (*f p*), Measure 3 (*f p*), Measure 4 (*f p*), Measure 5 (*f f*), and Measure 6 (*ff*). The notation includes various rhythmic patterns and articulations typical of Reger's style.

In hierdie tema met variasies, soos ook in sy ander variasiewerke, toon Reger sy verbondenheid aan en verankertheid in die tegnieke van die Barok en die Klassieke styl. Die figurale omspeling van die note van die tema herinner aan soortgelyke variasietegnieke van onder andere Händel. Dit kan ook gesien word in die behoud van die struktuur van die tema in die verskillende variasies. Die stel variasies toon egter ook 'n ontwikkeling vanaf die figurale na die karaktervariasie waarin die tema as sulks nie altyd meer duidelik herkenbaar is nie. In hierdie opsig toon Reger dus sy verbondenheid met die stylkenmerke van laat-Romantiese variasietegnieke.

4.1.4 Reger: Opsomming van melodiese gestaltes

Soos die voorafgaande ondersoek toon, is Reger se tjellosuites onmiskenbaar veranker in die styl van die Barok en spesifiek in die tjellosuites van J. S. Bach. Dit spreek veral uit die melodiese bou-elemente soos sekwense, latente tweestemmigheid, voortspinning en motoriese beweging. Die aansluiting by Bach se suites blyk ook uit die gebruik van verskillende danstipes, van die *Fuga* asook ander kontrapuntale tegnieke en die ekspressiewe styl van Bach se voortspinnende spraakmelodiek.

Reger se styl toon egter ook die absorbering van stylelemente uit die na-Baroktyd. Dit weerspieël onder andere die ontwikkeling van strykerstegnieke en die aanwending van meer virtuose elemente soos byvoorbeeld dikwelse, volgehoue

gebruik van dubbelgrepe. Die harmoniese styl weerspieël ook deurgaans die chromatiese gebruike van die laat-Romantiek.

Reger se suites staan in die teken van die Historisme wat in die verskillende kunsrigtings van die 19^{de} eeu en spesifiek in die laat-19^{de} eeu na vore kom. Dit kan onder andere bespeur word in die skilder- en beeldhoukuns, die boustyle, die meubelstyle en die musiek. Daar was 'n nuwe belangstelling in die verlede wat aanleiding gegee het tot onder andere die rigtings van die neo-Gotiek en die neo-Barok. In die musiek vind hierdie belangstelling in die verlede vergestaltung op verskillende wyses, naamlik die gebruik van kontrapuntale tegnieke, fugale styl en variasietegnieke (Pascall, 1990:534-536). Voorbeelde daarvan kom onder andere voor by Brahms (die *Passacaglia* uit sy vierde simfonie) (Smoldon, 1965:344), Mendelssohn (uitvoering en herlewing van J. S. Bach se *Matthäus Passion* [1829]) (Grout, 1980:558), Schumann (die stadige, polifoniese beweging van sy "Ryn-simfonie" in E-molmajeur) (Sargent, 1962:252) en Reger. Reger se aansluiting by Bach se ses tjellosuites is dus nie 'n geïsoleerde geval nie, maar is 'n uiting van die gees van sy tyd en van sy styl in die geheel.

4.1.4.1 Melodiese styl

Die beginsel van voortspinning en ontwikkeling is eie aan Reger se melodiese styl in die drie suites vir onbegeleide tjello. Die melodietipes wat veral voorkom in Reger se suites, kan in drie kategorieë verdeel word, naamlik rankmelodiek, spraakmelodiek en motoriese raammelodiek.

Die melodietipes wat veral voorkom in byvoorbeeld die *Prelude* uit Suite I is voortspinnende rankmelodiek (A-gedeelte vanaf maat 1), motoriese rankmelodiek (mate 63-71) en raammelodiek (mate 34-38). Die ekspressiewe voortspinningsstyl vorm die grondslag van die stadige dele uit die suites, naamlik die *Adagio* uit Suite I, die *Prelude* en *Largo* uit Suite II en die *Prelude* uit Suite III. Die motoriese raammelodiek is kenmerkend van al die dele uit die suites wat 'n danskarakter het, naamlik die *Fuga* uit Suite I, die *Gavotte* en *Gigue* uit Suite II en die *Scherzo* uit Suite III. Deklamatoriese resitatiefmelodiek (spraakmelodiek) kom voor in die *Adagio* uit Suite I (mate 14-16). In al die melodietipes vorm die

gebruik van sekwense 'n belangrike bousteen. Chromatiese wendings kom deurgaans in Reger se melodieë voor. Die beweging en ontwikkeling in die melodiese lyn hang nou saam met die spanningselement wat deur die dikwelse gebruik van halftoonprogressies daargestel word.

4.1.4.2 Meerstemmigheid en latente meerstemmigheid

Latente meerstemmigheid soos dit deurgaans in Bach se suites voorkom, word veral in die *Prelude* uit Suite I van Reger aangetref (kyk voorbeeld 4.1 hierbo). Dit geld naamlik vir die gebruik van basistone teenoor spitsone in die melodiese lyn en terugkerende tone wat as pedaalpunte geklassifiseer kan word. Gebroke akkoordfigurasies kom net in die *Prelude* uit Suite I, die *Scherzo* en die *Andante con Variazioni* uit Suite III voor. Latente meerstemmigheid word in Reger se suites veral deur die gebruik van akkoorde en konsekwente aanwending van dubbelgrepe daargestel. Die beweging van die musiek op twee vlakke en die kontrastering van motiewe kom veral voor in die dubbelgreepassies, soos dit in voorbeeld 4.3 geïllustreer word.

4.1.4.3 Kontras

In teenstelling met Bach is kontras in die dinamiek sowel as dinamiese gradering presies in die partituur aangedui. Net soos by Bach word kontras egter ook in die struktuur en tekstuur van die musiek geïmpliseer. Hiertoë behoort die kontrastering tussen enkellyn en dubbelgreepmotiewe, soos in voorbeeld 4.4 hierbo aangedui is.

4.1.4.4 Danskarakter

Die *Gavotte* en die *Gigue* in Suite II is die enigste danstipes uit die Barok wat in hierdie werke voorkom. Die tipiese eienskappe van hierdie twee danse word in Reger se werk ontgin, naamlik onder andere die klem op die eerste en derde polsslae in die *Gavotte* en die stuwende, motoriese ses-agt ritme in die *Gigue*. Ander dele van Reger se onbegeleide tjellosuites vertoon egter ook 'n danskarakter al word dit nie pertinent as 'n dans getipeer nie. Die *Fuga* in Suite II

met sy vinnige drieslagmaat toon 'n ooreenkoms met die ritmies-stuwende *Scherzo* in Suite III. Karaktereienskappe van ander Barok-danse soos die *Sarabande* en die *Menuet* word in die openingsgedeeltes van die *Adagio* uit Suite I en die *Largo* uit Suite II onderskeidelik gesuggereer.

4.2 Die onbegeleide tjellosuites van Ernest Bloch (1880 - 1959)

Die drie suites vir onbegeleide tjello dateer uit die jare 1956 en 1957 onderskeidelik. Die eerste twee is aan die tjelliste Zara Nelsova opgedra.

4.2.1 Suite I

Bloch se eerste Suite vir solotjello is in 1956 gekomponeer en bestaan uit die volgende vier dele:

- I. Prelude*
- II. Allegro*
- III. Canzona*
- IV. Allegro*

In die *Prelude* se A-gedeelte van die drieledige vorm gaan die melodiese progressie uit vanaf die basistoon C. Die oorwegend stygende beweging van vier agstenootpatrone bereik 'n hoogtepunt in maat 5. 'n Kenmerkende eienskap van Bloch se melodiese styl, naamlik die dikwelse voorkoms van halftone en vergrote intervalle (albei met hakies in voorbeeld 4.29 aangedui) kom in die openingsmate prominent na vore:

Voorbeeld 4.29: Bloch Suite I, *Prelude*, mate 1-6

Opvallende kenmerke in hierdie *Prelude* van Bloch ten opsigte van Bach se styl is a) die reëlmatige, motoriese agstenoetbeweging in mate 1-9 (soos in Bach se *Preludes* uit die eerste, vierde en sesde suites), b) melodiese beweging wat uitgaan van bepaalde basistone en vandaar dan ontwikkel (soos in die *Preludes* uit die eerste en vierde suites) en c) die melodiese beweging en ontplooiing op verskillende vlakke (latente twee- en meerstemmigheid), met vierkantige hakies en met kruisies in voorbeelde 4.30 en 4.31 aangedui:

Voorbeeld 4.30: Bloch Suite I, *Prelude*, mate 1-3

Voorbeeld 4.31: Bloch Suite I, *Prelude*, mate 10-13

Die *Prelude* lei na die tweede deel van die suite wat in die styl van 'n *Toccat*a geskryf is. 'n Eienskap van Bach se tjellosuites wat ook hier by Bloch voorkom, is die stelling van kernmotiewe (vierkantige hakie in maat 1 van voorbeeld 4.32) en die uitbouing en transformasie daarvan deur middel van voortspinning (vierkantige hakie in maat 2). Hy gebruik ook dan, soos by Bach, sekwense (vierkantige hakies in mate 3-4) en melodiese beweging deur middel van 'n

latente tweestemmigheid (met vierkantige hakies en kruisies in mate 5-8 gemerk), waarin daar bokant herhalende note (pedaalpunt) melodiese lyne voorkom:

Voorbeeld 4.32: Bloch Suite I, *Allegro*, mate 1-8

Die derde deel van die suite is 'n *Canzona*. Die melodie in die eerste gedeelte van die *Canzona* is modaal (in die doriese modus) en besit net soos die middelste gedeelte van die *toccata*-deel, 'n volksliedkarakter. Verlaas die eerste paar mate herinner aan Bach se ekspressiewe Sarabande uit die Suite V in c-mineur. Die rede daarvoor is onder andere die gelykmatige agstenootbeweging, die nootgroeperings en die ruspunte op die derde pols van die maat (voorbeeld 4.33, mate 2, 3, 4, 9, 11), die gebruik van halftone, pedaalpunte (met blokkies gemerk in mate 1, 3, 4) en latente meerstemmigheid (mate 9, 10, 11, 12):

Voorbeeld 4.33: Bloch Suite I, *Canzona*, mate 1-12

Die vierde deel van die suite (*Allegro*) is 'n dans wat die eienskappe van 'n *Gigue*, of miskien meer van 'n *Tarantella*, het.

Die hakies in voorbeeld 4.34 dui die ritmies motoriese raammotiewe aan wat die saamgestelde maatslag en die *gigue*-karakter uitbeeld:

Voorbeeld 4.34: Bloch Suite I, *Allegro II*, mate 1-8, *Gigue*



Die A-gedeelte wat in 'n ses-agt maatslag geskryf is en 'n lewendige danskarakter het, word vanaf maat 53 afgewissel deur 'n meer statiese B-gedeelte in 'n twee-vier maatslag. Die motiefmateriaal van hierdie gedeelte word in die volgende voorbeeld aangedui:

Voorbeeld 4.35: Bloch Suite I *Allegro II* (nr.4), reduksie van die B-gedeelte wat vanaf maat 53 strek:



- a) Motief a begin op die derde trap van C-majeur en later op die derde trap van G-majeur (dominant).
- b) Motief b is afgelei uit motief a en word sekwensieel aangewend.
- c) Motief c verskyn in 'n uitgebreide vorm in maat 58.
- d) Motief d is 'n voortsetting van motief c en word vanaf maat 67 sekwensieel aangewend.

Hierdie uitbreiding en ontwikkeling van motiewe uit kernmotiewe stem met Bach se voortspinningstegniek ooreen.

Die motoriese raammelodiek wat uit die aanmeakaarskakeling van kort melodies-ritmiese motiewe bestaan, kom, net soos by Bach, in die gedeeltes met 'n

duidelike danskarakter voor en veral soos dit in voorbeeld 4.34 uit Suite I aangedui is.

4.2.2 Suite II

Bloch se tweede suite wat ook in 1956 gekomponeer is, bestaan uit een deurlopende deel wat in drie onderafdelings verdeel is wat onderskeibare karakter- en tempoverskille, maar ook tematiese verband met mekaar het. In sy geheel toon die werk 'n improvisatoriese karakter en kan dit miskien as 'n fantasie beskryf word. Daar vind voortdurend metamorfose van temas plaas. Die drie dele van die werk toon 'n tematiese verwantskap en in hierdie sin kan die werk as 'n oorkoepelende variasiewerk bestempel word.

4.2.2.1 Suite II, *Prelude* (mate 1-158)

Die eerste deel dra die opskrif *Prelude*. Dit strek tot in maat 158. Ooreenstemmend met die fantasie-karakter van die prelude vind daar heelwat tempo-wisselings plaas. Die stygende en dalende *arpeggio*-figure in die eerste drie mate (voorbeeld 4.36) gaan uit van 'n basistoon en beweeg telkens na 'n hoër toon. Hierdie tegniek kan terug herlei word na Bach se rankmelodiek.

Voorbeeld 4.36: Bloch Suite II, *Prelude*, mate 1-4

Prelude (♩ = circa 63)

sfp *mp* *mf* *f > p*

Voorbeeld 4.37 toon 'n uitbreiding en ontwikkeling van die tematiese materiaal van voorbeeld 4.36:

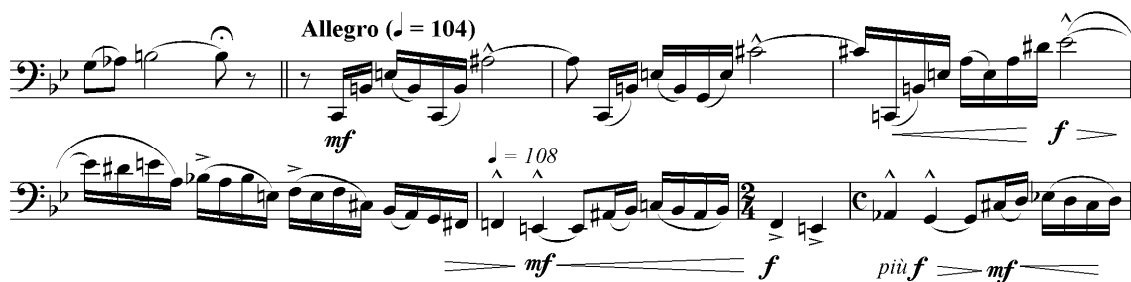
Voorbeeld 4.37: Bloch Suite II, *Prelude*, mate 17-29

Die stygende motiewe vanaf maat 43 in voorbeeld 4.38 toon, uitgaande van 'n basistoon, 'n telkense ontwikkeling na 'n hoër toon. In Suite I, *Prelude* in G-majeur van Bach, BWV1007, mate 1-22, word ook van motoriese opgaande motiewe vanuit 'n laerliggende pedaalpunt gebruik gemaak:

Voorbeeld 4.38: Bloch Suite II, *Prelude*, mate 39-49

In voorbeeld 4.39 kan dieselfde stygende tendens waargeneem word.

Voorbeeld 4.39: Bloch Suite II, *Prelude (Allegro I)*, mate 47-54



Die hoofteema van die *Prelude* (voorbeeld 4.36) wat vanaf 'n lae basistoon uitgaan en met elke opwaartse beweging na 'n hoër toon beweeg, het 'n voorwaarts strewende, dramatiese effek wat die bewegingsimpuls versterk. Soos in voorbeelde 4.37 tot 4.39 aangetoon, word hierdie tema met sy opwaarts bewegende kontoere in verskillende variante aangetref.

Die tweede tema wat in maat 4 verskyn (voorbeeld 4.40) toon 'n beweging op twee vlakke soos dit ook dikwels in Bach se suites aangetref word. Dit bestaan uit dalende drienoetmotiewe afgewissel deur statiese pedaalpunte (met vierkantige hakies in voorbeeld 4.40 gemerk). Die dikwelse gebruik van halftone, wat kenmerkend van Bloch se tematiek is, kom hier voor:

Voorbeeld 4.40: Bloch Suite II, *Prelude*, mate 3-7



Voorbeeld 4.41: Reduksie van drienoetmotiewe in voorbeeld 4.40



Variante van die drienoetmotief word op verskillende plekke in die *Prelude* aangetref, soos byvoorbeeld in mate 31-39 (begin by pyltjie in maat 33, voorbeeld 4.42), en ook in mate 61-66 en mate 150-154.

Voorbeeld 4.42: Bloch Suite II, *Prelude*, mate 31-39



'n Derde hoofteema in die *Prelude (Allegro I)* verskyn in maat 52 (voorbeeld 4.43). Dit bestaan wesenlik uit dalende halftoonmotiewe (met vierkantige hakies gemerk) afgewissel deur opwaartsstrewende sestiendenootfigure:

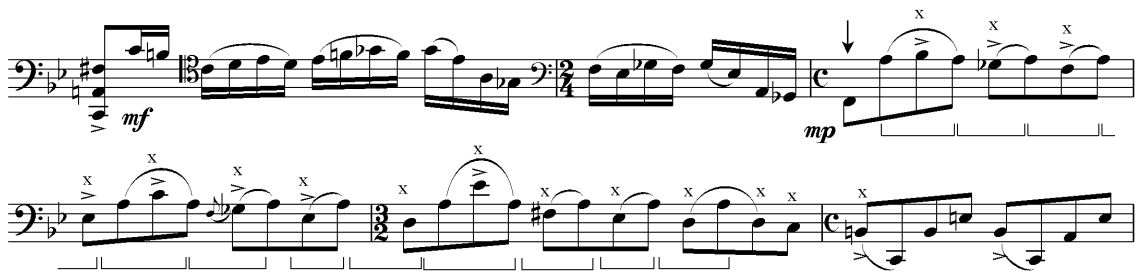
Voorbeeld 4.43: Bloch Suite II, *Prelude (Allegro I)*, mate 52-59



Hierdie tema verskyn weer vanaf maat 67.

Latente tweestemmigheid soos dit dikwels in Bach se suites voorkom, vorm ook 'n kenmerk van Bloch se styl waar daar dikwels in die melodiese lyn tussen note wat op die voorgrond verskyn en note wat as "begeleiding" minder beklemtoon word, onderskei word. In voorbeeld 4.44 word die terugkerende note wat as toonas dien (met vierkantige hakies aangedui), afgewissel deur bewegende melodietone wat hoër en laer as die toonas beweeg (aangedui met 'n x in voorbeeld 4.44):

Voorbeeld 4.44: Bloch Suite II, *Prelude (Allegro I)*, mate 72-77

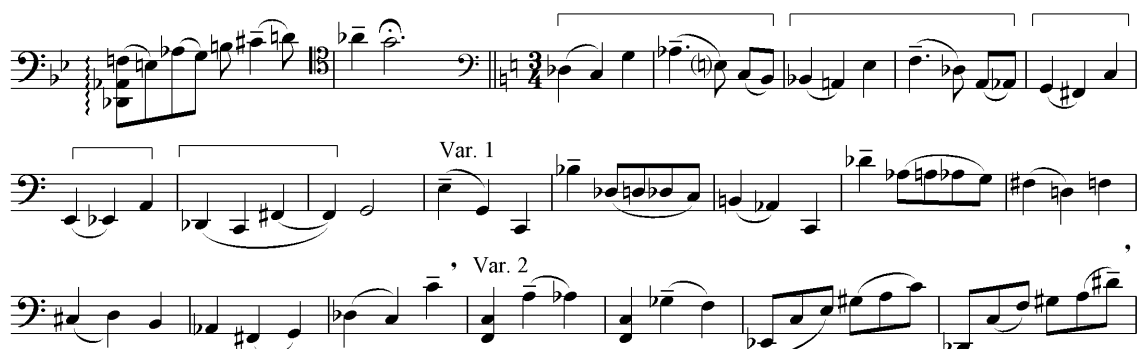


Dieselfde tema verskyn weer vanaf maat 135. Die *Prelude*-gedeelte van die suite sluit met 'n onvoltooide kadens op 'n *fermata* af.

4.2.2.2 Suite II, *Andante tranquillo* (mate 1-111)

Die tweede gedeelte van die suite het die aanduiding *Andante tranquillo* en is in 'n drieslagmaat. Halftoonbeweging wat in die *Prelude* reeds dikwels voorgekom het, is in hierdie gedeelte die mees prominente bousteen van die melodiese beweging. Die tesemelodiek waarmee die *Andante tranquillo* geopen word (voorbeeld 4.45), bestaan uit twee mate wat sekvensieel in die volgende twee mate voortgespin word. In mate 5-6 word die sekvensiële beweging voortgesit. Vierkantige hakies dui die verwantskap met die eerste maat van die sekvens aan. Hierna volg daar 'n reeks variasies wat op elemente uit die tema, veral die dalende halftone, gebaseer is.

Voorbeeld 4.45: Bloch Suite II, *Andante tranquillo*, mate 1-22



4.2.2.3 Suite II, *Allegro II* (mate 1-138)

Die derde gedeelte van die suite (*Allegro II*) kan beskryf word as 'n *Toccata* waarin daar grotendeels motoriese agstenootbeweging voorkom. Die voortspinningsmelodie wat aan Bach herinner, word deur terugkerende temas, sekwenisiële beweging en beweging op verskillende vlakke in die vorm van latente tweestemmigheid gekenmerk. Die reëlmatige agstenootbeweging word deur die daaropvolgende *marcato*-tema, wat verwantskap met die tema van die variasies in die tweede gedeelte van die werk toon, onderbreek. Net soos in die vorige gedeelte (*Andante tranquillo*) is die beginsel van variasie in hierdie gedeelte ook primêr.

Die *marcato*-tema waarin groot spronge en halftoonbewegings prominent is, kom in verskillende verskyningsvorme in voorbeeld 4.46 (met vierkantige hakies gemerk in mate 101-112) voor.

Voorbeeld 4.46: Bloch Suite II, *Allegro II*, mate 101-112

Die beweging van die melodie op verskillende vlakke waarin sekere tone meer prominent as ander is, kom dikwels voor. Hierdie latente meerstemmigheid stem ooreen met die meervlakkige gebruik van motiewe en groot intervalspronge soos gebruik deur Bach in sy tjellosuites (byvoorbeeld Suite IV *Allemande*, mate 9-10). In voorbeeld 4.47 word die onderste lyn van die tweestemmige tekstuur met blokkies gemerk:

Voorbeeld 4.47: Bloch Suite II, *Allegro II*, mate 16-22



Benewens die meervlakkigheid kom ook in voorbeeld 4.47 die gebruik van 'n toonas A en die beweging van die melodie onder- en bokant hierdie sentrale toonas voor.

Soortgelyke voorbeelde kom ook elders voor, soos in voorbeeld 4.48. Hier beweeg die melodienote afwisselend met die herhalende pedaalpunte en skep dus, soos by Bach, die suggestie van tweestemmigheid:

Voorbeeld 4.48: Bloch Suite II, *Allegro II*, mate 73-76



Voorbeelde van tesemelodiek wat aan Bach se *fuga*-onderwerpe herinner, kom in *Allegro II* voor:

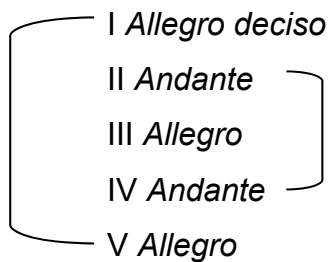
Voorbeeld 4.49: Bloch Suite II, *Allegro II*, mate 105-108



4.2.3 Suite III

Bloch se derde Suite vir solotjello (gekomponeer in 1957) vorm, net soos dit by die tweede suite die geval is, 'n deurlopende geheel waarin die verskillende onderafdelings bymekaar aansluit. Daar is vyf dele wat in tempo en karakter van

mekaar onderskei kan word, maar wat tematies verwantskap met mekaar het. In sy geheel toon die werk 'n simmetriese opbou. Die sentrale deel is 'n dans met die karakter van 'n *Gigue*. Die eerste en vyfde dele toon 'n noue verwantskap wat die karakter en tematiek betref. Net so is die tweede en vierde dele aan mekaar verwant:



Hoewel die werk wat die tematiek betref en ook sover dit die ontwikkeling en transformasie van temas aangaan, 'n duidelike aansluiting by die eerste twee suites van Bloch vind, is hierdie werk egter meer optimisties en lighartig en minder dramaties. Dit word veral bewerkstellig deurdat minder halftone en vergrote en verminderde intervalle voorkom. Die basisintervalle is in hierdie werk veral die volmaakte intervalle, naamlik die oktaaf, kwint en kwart.

Die karakter van die openingsdeel word deur die aanduiding *Allegro deciso* aangedui en kom in die fanfare-agtige tema van die openingsmate met die gepunteerde ritme en opwaarts strewende spronge na vore. Die kruisies in voorbeeld 4.50 dui die tema aan en die gebroke akkoorde in die blokkies impliseer meerstemmigheid.

Voorbeeld 4.50: Bloch Suite III, *Allegro deciso*, mate 1-5



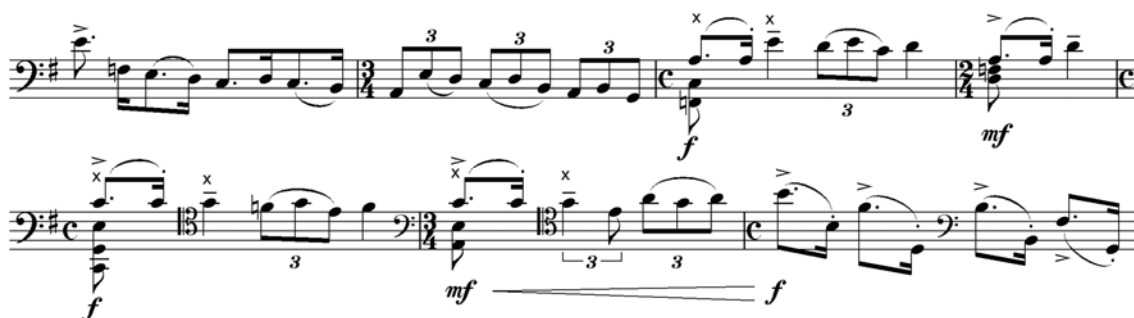
Die openingstema van die 5de deel (*Allegro giocoso*) sluit by die openingstema van deel I (*Allegro deciso*) aan weens die gepunteerde ritme en die triole .

Voorbeeld 4.51: Bloch Suite III, *Allegro giocoso*, mate 1-3



In die vyfde deel word hierdie tema verder ontwikkel:

Voorbeeld 4.52: Bloch Suite III, *Allegro giocoso*, mate 7-13



Dalende drienoetmotiewe kom veral in dele I en III voor, onder andere:

Voorbeeld 4.53: Bloch Suite III, *Allegro deciso*, mate 9-11



Voorbeeld 4.54: Bloch Suite III, *Allegro (3)*, mate 34-36



Die volgende tema uit die eerste deel (voorbeeld 4.55) vorm 'n verdere verband met die derde deel (voorbeeld 4.56). Hierdie variasie op die tema herinner aan die variasie en ontwikkeling van die *fuga*-onderwerp uit Bach se Suite V, *Prelude* in c-mineur mate 28-31 en die ontwikkeling daarvan in mate 79-92:

Voorbeeld 4.55: Bloch Suite III, *Allegro deciso*, mate 15-17



Voorbeeld 4.56: Bloch Suite III, *Allegro (3)*, mate 37-39



Die slotmate van deel I (voorbeeld 4.57) en deel V (voorbeeld 4.58) toon ook ooreenkoms:

Voorbeeld 4.57: Bloch Suite III, *Allegro deciso*, mate 26-29



Voorbeeld 4.58: Bloch Suite III, *Allegro giocoso*, mate 48-53



Die tweede deel kan as 'n tema met variasies, as 'n tipe *chaconne*, beskryf word. Die tema wat uit vyf mate bestaan, is veral gebaseer op oktaaf- en sekstspronge.

Voorbeeld 4.59: Bloch Suite III, *Andante I*, mate 1-6



Latente twee- of meerstemmigheid kom op verskeie plekke in die suite voor en herinner dus aan soortgelyke tegnieke soos dit in Bach se melodiese styl voorkom. In die volgende voorbeeld word die herhalende pedaalpunt afgewissel deur die bewegende melodielyn. Hier word dus duidelik tussen voorgrond en agtergrond in die melodiese lyn onderskei. In hierdie geval is die terugkerende noot G en in 'n mindere mate D:

Voorbeeld 4.60: Bloch Suite III, *Allegro*, mate 1-10

Bogenoemde voorbeeld (voorbeeld 4.60) word ook gekenmerk deur ritmies motoriese raammotiewe wat die saamgestelde maatslag en die *gigue*-karakter uitbeeld.

In die volgende voorbeeld 4.61 is die terugkerende noot onderskeidelik E en A, terwyl die melodielyn bokant of onderkant die toonas beweeg:

Voorbeeld 4.61: Bloch Suite III, *Allegro*, mate 11-21

4.2.4 Bloch: Opsomming van melodiese gestaltes

In sy suites toon Bloch 'n verwantskap met verskillende aspekte van Bach se melodiese styl soos dit in verskillende voorbeelde in die voorafgaande bespreking aangedui is. Die aansluiting by Bach se suites is egter minder direk en opvallend as wat dit by Reger, en in besonder in laasgenoemde se eerste suite, die geval is. Bloch toon sy verbondenheid met historiese voorbeelde in die ontwikkeling en transformasie van temas, die variasietegnieke, die oorkoepelende verbande tussen verskillende onderafdelings van werke asook die terugkeer van temas.

Nieteenstaande bogenoemde eienskappe het sy werke ook dikwels 'n improvisatoriese karakter en kan dit soms as fantasieë beskryf word. Soos ook in ander werke van Bloch, byvoorbeeld in sy Hebreuse Rapsodie, "Schelemo", vir tjello en orkes, kan sy verbondenheid met die Joodse volks- en religieuse musiek hier bespeur word (Strassburg, 1977:97). Bloch het gekomponeer volgens innerlike oortuiging gegrond op 'n persoonlike Joodse agtergrond (Kushner, 2002:152). Dit kom veral as gevolg van die mineurintonasies deur middel van die dikwelse gebruik van halftone en vergrote en verminderde intervalle in die melodiese lyn na vore.

Bloch maak minder van akkoorde en dubbelgrepe gebruik as wat dit die geval in Reger se suites is. Die spektrum van klank en klankkleure is egter nog breër in die sin dat hy in 'n groter mate van die hoë speelposisies op die tjello gebruik maak.

4.2.4.1 Melodiese styl

Sekere kenmerkende eienskappe van die melodiese styl van Bloch se ongeleide suites vir tjello is hierbo aangetoon. Bloch se melodiese styl in sy suites is 'n individuele styl waarin aanknopingspunte met onder andere die melodiese styl van Bach sowel as die Joodse volksmusiek waargeneem kan word. Die dikwelse gebruik van halftone en die daarmee gepaardgaande vergrote en verminderde intervalle kenmerk die ekspressiewe melodie in die suites. Die halftone in byvoorbeeld die *Prelude* uit Suite I mate 28-29 kan as

leunnote (*appoggiaturas*) bestempel word en het dieselfde ekspressiewe werking as onder andere dié in die *Sarabande* uit Bach se Suite V.

Motoriese voortspinningsmelodiek kom dikwels in Bloch se suites voor. Soms maak hy ook soos Bach, van sekswense gebruik, hoewel hy dit in 'n mindere mate doen, in onder andere voorbeeld 4.49 (sekwense in mate 107-108).

Voorbeelde van tesemelodiek wat aan Bach se *fuga*-onderwerpe herinner, kom veral in Bloch se Suite II voor (voorbeeld 4.46).

Die motoriese raammelodiek, wat uit die aanmeakaarskakeling van kort melodieritmiese motiewe bestaan, kom, net soos by Bach, in die gedeeltes met 'n duidelike danskarakter voor (voorbeeld 4.35).

Die melodie van die *Canzona* uit Suite I is uit eenvoudige motiewe waarin die kwartinterval 'n belangrike bousteen vorm, gekonstrueer (kyk voorbeeld 4.33 hierbo). Dit herinner aan Bach se *Sarabande* uit Suite V in c-mineur waarin verminderde kwart- en kwintintervalle prominent voorkom.

4.2.4.2 Meerstemmigheid en latente meerstemmigheid

Melodiese gestaltes op verskillende vlakke skep meerstemmigheid of latente meerstemmigheid en vind, net soos by Reger, op die grondslag van Bach se melodiese styl plaas. Dit sluit die volgende gebruike in:

- e) pedaalpunte as uitgangspunte of basistone van 'n melodiese progressie soos byvoorbeeld aan die begin van die *Prelude* uit Suite I (mate 1, 2) en die begin van die *Prelude* uit Suite II (mate 1-4);
- f) terugkerende note in die melodiese lyn wat meestal as pedaalpunt onderkant die bewegende melodiese note dien. Die herhalende pedaalnote is ook meestal op 'n oop snaar (sonder gestopte note) wat klankkleurdifferensiasie tussen die snare meebring, soos in die tweede deel uit Suite I (mate 5-7);
- g) beweging op twee vlakke van melodiese motiewe teenoor dubbelgrepe soos in die *Prelude* uit Suite II, mate 3- 7 en mate 61- 65;
- h) kontrastering van motiewe wat op twee vlakke waargeneem kan word,

byvoorbeeld soos dit in die *Prelude (Allegro I)* uit Suite II, mate 115-119 voorkom.

- i) akkoorde en gebroke akkoord-figurasies wat minder as by Bach en Reger voorkom.

4.2.4.3 Kontras

Kontrastering in Bloch se suites hang, net soos by Reger, saam met struktuur-elemente wat in die melodiek aanwesig is, soos byvoorbeeld motiewe wat op verskillende vlakke voorkom en eenstemmige teenoor dubbelgreepmotiewe. Daar vind dus, net soos by Reger, 'n voortsetting van die toepassing van kontraselemente soos dit in Bach se suites voorkom, plaas.

Afgesien van die tekstuurverdigting wat daar in die passasies met dubbelgrepe en akkoorde plaasvind, is daar ook soms metriese en ritmiese kontrastering tussen byvoorbeeld reëlmatige agstenootbeweging, wat veral in die tweede Suite voorkom, teenoor versnelde beweging in sestiende note, soos byvoorbeeld in die *Prelude* uit Suite II.

4.2.4.4 Danskarakter

Enkele dele uit die suites kan wel wat die karakter betref met danse uit die Barok en dus ook met Bach se tjellosuites in verband gebring word. Dié dele uit die suites, naamlik die vierde deel uit Suite I en die derde en vyfde dele uit Suite III kan as *Gigues* getipeer word. Hier kom die kenmerkend saamgestelde maatslag en die tipiese motoriese raammelodiek met sy herhalende kort melodiese en ritmiese motiewe (voorbeeld 4.34) voor. Die hakies in voorbeeld 4.34 dui die ritmiesmotoriese raammotiewe aan wat die saamgestelde maatslag en die *gigue*-karakter uitbeeld.

Die middelste gedeelte van Suite II kan as 'n stadige *Menuet* getipeer word (voorbeeld 4.45). Die metriese inslag word versterk deur die gebinde artikulasie en halftoonintervalle van die eerste twee polsslae in mate 1, 3, 5 en 7.

4.3 Die ongeleide tjellosuites van Benjamin Britten (1913 – 1976)

Drie suites van Britten sal hieronder bespreek word. Die komponis het nie toonsoorte vir sy suites verskaf nie.

4.3.1 Suite I vir tjellosolo, opus 72

Die Suite wat in 1966 gekomponeer is, bestaan uit die volgende ses dele. Daarbenewens is daar 'n *Canto primo*, as inleiding tot die *Fuga*, 'n *Canto secondo* tussen die tweede en derde dele en 'n *Canto terzo* tussen die vierde en vyfde dele. Die laaste deel word teen die einde onderbreek deur grepe uit die *Canto primo*.

Canto primo

- I. *Fuga*
 - II. *Lamento*
- ##### *Canto secondo*
- III. *Serenata*
 - IV. *Marcia*
- ##### *Canto terzo*
- V. *Bordone*
 - VI. *Moto perpetuo e Canto quarto*

Die onderliggende meerstemmigheid wat reeds by 'n studie van J. S. Bach se suites vasgestel kan word, staan by Britten se suites op die voorgrond. Die musiek beweeg byna deurgaans op verskillende vlakke waarin sommige melodienote as primêr uitstaan en ander as sekondêr op die agtergrond verdwyn. By Britten word verskillende kleurvlakke ook geskep waardeur die beginsel van polifonie, van verskillende lyne, verskerp word. Hoewel Britten se werk as politonaal beskryf kan word, is sy suites wat styl betref dikwels op historiese voorbeelde gegrondves.

Die vier *Canti* in die eerste suite toon byvoorbeeld wat die gedrae melodienote, die indeling in verskillende liedfrases, die maatslagindeling en die vrymaatverlengings- en verkortings betref, 'n verwantskap met die Canzonas

Voorbeeld 4.63: Britten Suite I, *Canto primo*, opus 72, mate 1-18



Die ander *Canti* in die suite toon dieselfde eienskappe as bogenoemde.

4.3.1.2 *Fuga*

Stygende en dalende toonleerkonstruksies is prominent in die *Fuga*. Hierdie toonlere is hoofsaaklik diatonies, hoofsaaklik mineur, maar bevat ook heeltoonbeweging en chromatiek. Die *Fuga* is hoofsaaklik tweestemmig, hoewel driestemmige passasies ook voorkom.

Die *fuga*-onderwerp begin met 'n stygende toonleer. Soos die kruisies in voorbeeld 4.64 aandui, word hierdie stygende toonleer gebalanseer deur 'n dalende toonleer in die basiese kontoer wat hoofsaaklik in heeltone beweeg:

Voorbeeld 4.64: Britten Suite I, *Fuga*, opus 72, mate 1-9



In maat 27 (voorbeeld 4.65) kom die onderwerp in die onderste stem in omkering voor. Hierdie intrede word voorafgegaan deur 'n stygende en dalende toonleer

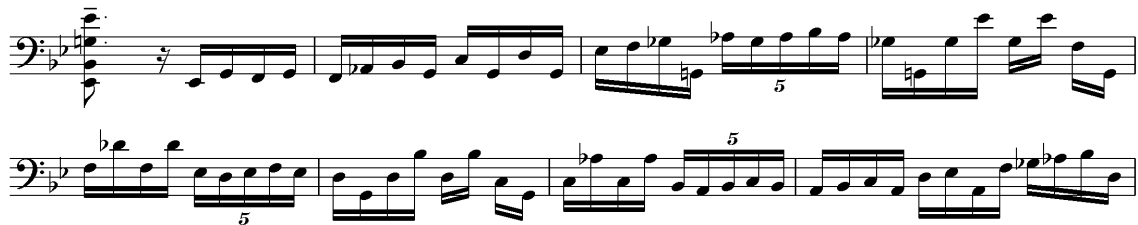
(mate 23 - 26):

Voorbeeld 4.65 Britten Suite I, Fuga, opus 72, mate 23-31



Die tema wat in maat 37 intree en daarna weer in maat 46 en in maat 92 verskyn, is in werklikheid nie 'n nuwe tema nie, maar wel 'n variasie van die hooftema. Die stygende en dalende toonleerpassasies kan duidelik onderskei word. Die hoofnote van die tema word deur 'n terugkerende basisnoot (pedaalpunt) afgewissel sodat daar nou 'n deurlopende beweging in sestiendes plaasvind. Die sekstspronge van die hooftema kom ook hier voor:

Voorbeeld 4.66: Britten Suite I, Fuga, opus 72, mate 37-44



Voorbeeld 4.67 : Skematiese voorstelling



Vanaf maat 46 verskyn bogenoemde tema in omkering. Die note met kruisies gemerk in voorbeeld 4.68 dui die omgekeerde pedaalpunte aan:

Voorbeeld 4.68: Britten Suite I, *Fuga*, opus 72, mate 45-57



In die volgende driestemmige gedeelte word motiewe uit die hooftema ontwikkel, naamlik die sekstspronge en die stygende en dalende toonleerbeweging. Chromatiek kom in die eerste agt mate voor:

Voorbeeld 4.69: Britten Suite I, *Fuga*, opus 72, mate 78-91



4.3.1.3 *Lamento*

Die *Lamento* toon 'n drieledige konstruksie, en is 'n goeie voorbeeld van Britten se vermoë tot vormbeheersing en duidelik omlýnde klankkonstruksies. Die sentrale noot waarna telkens teruggekeer word, is E. In die A-gedeelte vind hierdie beweging na E ses keer plaas. In hierdie gedeelte beweeg die frases hoofsaaklik afwaarts (kyk vierkantige hakies in voorbeeld 4.70). Daar vind van frase tot frase 'n toename in lengte en intensiteit van uitdrukking plaas en dit bereik 'n hoogtepunt in maat 4:

Voorbeeld 4.70: Britten Suite I, *Lamento*, opus 72, mate 1 tot 4

The image shows three staves of musical notation. The first staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with slurs and dynamics 'piangendo' and 'p'. The second staff continues the melodic line with dynamics 'p'. The third staff is in 3/8 time, featuring a rhythmic accompaniment with slurs and dynamics 'mf' and 'dim.'

Die beweging op verskillende vlakke waarin sekere melodienote en melodiese lyne op die voorgrond tree, teenoor ander note en lyne wat as begeleiding dien, kom in die *Canto's* en die *Fuga* duidelik na vore. Hierdie tegniek vorm ook die basis van die *Serenata*, die *Marcia*, die *Bordone* en die *Moto Perpetuo*. Met die minste moontlike middele skep Britten verskillende kleurvlakke. Hiertoë gebruik hy benewens die gewone stryktegnieke ook *pizzicato* en *col legno*-tegnieke.

4.3.1.4 *Serenata*

In die *Serenata* word die ritmies stuwende beweging deur die volgende agstenootmotief en sy verskillende variante daargestel:

Voorbeeld 4.71: Britten Suite I, *Serenata*, opus 72, mate 8, 9

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It features a rhythmic accompaniment with slurs.

Voorbeeld 4.72: Britten Suite I, *Serenata*, opus 72, mate 14-16

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It features a rhythmic accompaniment with slurs and dynamics 'mf'.

Voorbeeld 4.73: Britten Suite I, Serenata, opus 72, mate 10-12



4.3.1.5 Marcia

Die *Marcia* gaan uit van 'n kontrastering tussen 'n fanfare-agtige motief (gebroke akkoordmotief) in D-majeur en 'n trommelmotief in C-majeur:

Voorbeeld 4.74: Britten Suite I, Marcia, opus 72, mate 1, 2



Latente tweestemmigheid in die melodiese lyn kom in die middelste gedeelte van die *Marcia* voor. Die statiese, terugkerende gebroke akkoord-motief word deur blokkies aangedui:

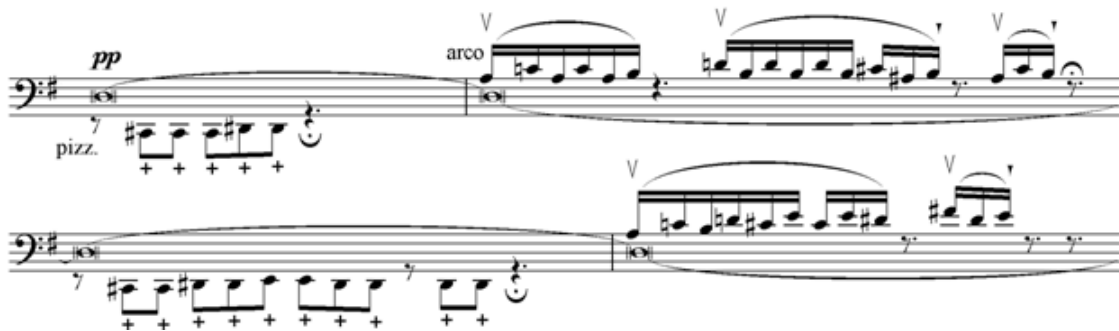
Voorbeeld 4.75: Britten Suite I, Marcia, opus 72, mate 29-39



4.3.1.6 Bordone

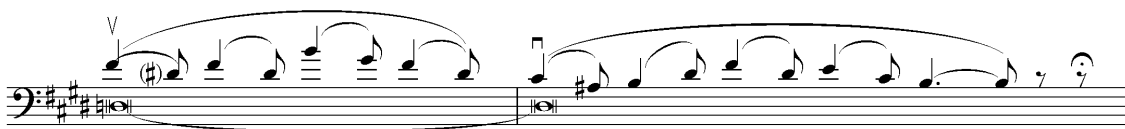
Die aangehoue noot D in die *Bordone* vorm die sentrale toonas. Die stemme bokant en onderkant die toonas vorm 'n dialoog met mekaar wat gevolglik driestemmigheid suggereer. In Bach se Suite VI, *Gigue* in D-majeur, mate 21-27 (voorbeeld 3.75) word herhalende *bourdon*-dreunbasfigure gebruik om die dreunbas-effek asook tweestemmigheid te suggereer. 'n Verdere meerstemmigheid word gesuggereer deur die dreunbasfigure in verskillende toonhoogtevlakke te gebruik:

Voorbeeld 4.76: Britten Suite I, *Bordone*, opus 72, mate 1-4



Die verskyning in maat 17 van die tonale volksdansmelodie in B-majeur kontrasteer met die politonale konteks waarin die musiek in die algemeen beweeg:

Voorbeeld 4.77: Britten Suite I, *Bordone*, opus 72, mate 17, 18



4.3.1.7 Moto perpetuo

Die motoriese sestiennootbeweging in die *Moto perpetuo* berus hoofsaaklik op pare halftone wat soms naby mekaar (voorbeeld 4.78) en soms wyd uitmekaar (voorbeeld 4.79) beweeg. So word spannings- en ontspanningsmomente daargestel:

Voorbeeld 4.78: Britten Suite I, *Moto perpetuo*, opus 72, mate 4-7



Voorbeeld 4.79: Britten Suite I, *Moto perpetuo*, opus 72, mate 33-38



4.3.2 Suite II, opus 80

Britten se tweede suite wat in 1969 gekomponeer is, bestaan uit vyf dele:

- I. *Declamato*
- II. *Fuga*
- III. *Scherzo*
- IV. *Andante lento*
- V. *Ciaccona*

4.3.2.1 Declamato

Soos die titel aandui is die *Declamato* in 'n improvisatoriese styl geskryf. Dit blyk onder andere uit die onreëlmatige frases, die wisselende maatlengtes en die geritmiseerde trillerfigure. In die openingsmate is daar groeiende opwaartse spronge: volmaakte kwart, verminderde kwint en 'n volmaakte kwint (met vierkantige hakies in voorbeeld 4.80 gemerk). Dit word deur stygende toonleerpassasies gevolg:

Voorbeeld 4.80: Britten Suite II, *Declamato*, opus 80, mate 1-7



Vanaf maat 23 is daar 'n terugkeer na die A-gedeelte van die drieledige vorm maar nou vind die spronge in omgekeerde rigting plaas:

Voorbeeld 4.81: Britten Suite II, *Declamato*, opus 80, mate 23-28



Die stygende toonleermotief wat vanaf maat 36 weer verskyn, word uitgebrei tot by die slotkadens in maat 43:

Voorbeeld 4.82: Britten Suite II, *Declamato*, opus 80, mate 36-40



4.3.2.2 Fuga

In die tweestemmige *Fuga* wat hierna volg, skep Britten 'n deurgaanse kontrapuntale struktuur. Die twee stemme kan duidelik van mekaar onderskei word. Die note in die twee partye klink meestal nie gelyktydig nie, maar afwisselend. Die beginsel van latente tweestemmigheid soos dit by Bach voorkom, word hier verder gevoer deurdat hier 'n volwaardige tweestemmige struktuur met duidelike onderskeiding tussen die twee horisontale lyne

gehandhaaf word (kyk voorbeeld 4.83).

Die *fuga*-onderwerp is net soos die *fuga*-onderwerp van die *Fuga* in die eerste suite op stygende en dalende toonleerfigure gebaseer. Die stygende figure is diatonies en die dalende figure is op die heeltoon-toonleer gebaseer (hakies met pyltjies in voorbeeld 4.83). Die eerste twee mate word in die daaropvolgende twee mate sekwensieel herhaal. Die kontratema wat in maat 8 verskyn, bestaan eweneens uit dalende en stygende trapsgewyse beweging:

Voorbeeld 4.83: Britten Suite II, *Fuga*, opus 80, mate 1-21

Vanaf maat 29 tree die onderwerp in albei stemme in stretto in:

Voorbeeld 4.84: Britten Suite II, *Fuga*, opus 80, mate 29-35

Vanaf maat 42 verskyn die onderwerp sowel as die kontratema in omkering:

Voorbeeld 4.85: Britten Suite II, *Fuga*, opus 80, mate 42-47



4.3.2.3 Scherzo

Die beweeglike, vrolike *Scherzo* met 'n sterk danskarakter word gevolg deur die *Andante lento*. Die merendeels tweestemmige beweging word deur twee- tot meerstemmige akkoordbeweging onderbreek. Die herhalende note G, C (voorbeeld 4.86) en D dien as pedaalpunte teen die ontplooiing van die melodiese lyn:

Voorbeeld 4.86: Britten Suite II, *Scherzo*, opus 80, mate 3-12



Vanaf maat 65 verskyn bogenoemde tema in omkering:

Voorbeeld 4.87: Britten Suite II, *Scherzo*, opus 80, mate 65-69:



Soms beweeg die melodiese lyn ook onderkant die herhalende pedaalpunte:

Voorbeeld 4.88: Britten Suite II, Scherzo, opus 80, mate 19-23



In die volgende tweestemmige gedeelte beweeg die stemme in stretto:

Voorbeeld 4.89: Britten Suite II, Scherzo, opus 80, mate 45-48



4.3.2.4 Ciaccona

Na agt mate inleiding verskyn die tema van die *Ciaccona* in die onderste stem. Die tema strek oor vyf mate en bestaan grotendeels uit chromaties dalende mineur tertsspronge:

Voorbeeld 4.90: Britten Suite II, Ciaccona, opus 80, mate 9-13



In die daaropvolgende variasies is die tema meestal duidelik herkenbaar as basistone van verskillende figurasies soos gebroke akkoorde of toonleerlopies. Soms word die tema egter heeltemal opgelos in die vrye figurasies en is dit as sulks moeilik herkenbaar. In voorbeeld 4.91 word die note van die tema met kruisies aangedui:

Voorbeeld 4.91: Britten Suite II, Ciaccona, opus 80, mate 29-33



- II. *Allegro (marcia)*
- III. *Con moto (canto)*
- IV. *Lento (barcarola)*
- V. *Allegretto (dialogo)*
- VI. *Andante espressivo (fuga)*
- VII. *Fantastico (recitativo)*
- VIII. *Presto (moto perpetuo)*
- IX. *Lento solenne (passacaglia)*

Molto semplice: Mournful song (Under the little apple tree)

Vivace: Autumn

Pesante: Street song (The grey eagle)

Lento: Grant repose together with the saints

Die suite wat uit nege dele plus vier Russiese volksmelodieë ter afsluiting bestaan, vorm 'n organiese geheel. Daar vind 'n direkte oorgang tussen die dele plaas. Afgesien van die tempo word die aard van elke deel aangedui. Die deurlopendheid word verder versterk deur 'n innerlike organiese verband tussen die dele. By nadere ondersoek blyk dit dat die vier Russiese volksmelodieë aan die einde nie 'n willekeurige, los aanhangsel is nie, maar die logiese einde van 'n hele ontwikkeling daarstel. Die nege dele van die suite het elk sy eie karakter. Die werk kan dus in sy geheel as 'n reeks karaktervariasies beskou word. Tematies is die verskillende dele verwant aan verskillende motiewe wat in die volksmelodieë voorkom. In plaas daarvan dat die variasies dus vanaf die tema uitgaan, beweeg dit na die tema aan die einde toe.

'n Werk waarin Britten dieselfde prosedure volg en wat dus 'n sterk verwantskap met hierdie suite toon, is sy *Nocturnal* vir solo-kitaar. Hierdie is ook 'n reeks variasies waarin die tema, naamlik John Dowland se lied *Come heavy sleep* nie aan die begin nie, maar aan die einde verskyn. Dit is asof die variasies verskillende eienskappe van die tema toelig voordat dit sy onverbloemde verskyning maak.

As gevolg van die noue organiese verband is dit asof die gees en karakter van

die Russiese musiek die hele suite deurstraal. Die improvisatoriese *Introduzione* wat op die terugkerende pedaalpunt C gebaseer is, vind so direk aansluiting by die laaste deel van die suite, die volkslied *Grant repose together with the saints* waarvan die toonaard C-mineur is (kyk voorbeeld 4.95). Soos in voorbeeld 4.96 blyk, is die melodie van die *Introduzione* 'n ritmies vrye verwerking van die bogenoemde volksmelodie in die laaste deel, soos met hakies in die voorbeelde aangedui word:

Voorbeeld 4.95: Britten Suite III, *Grant repose together with the saints*, opus 87, mate 1-14

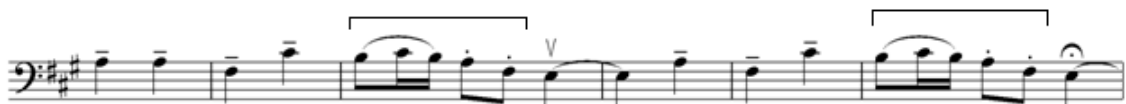


Voorbeeld 4.96: Britten Suite III, *Introduzione*, opus 87, mate 1-8



Die *Marcia* wat hierna volg, is gebaseer op die aangeduide motief uit die lied *The grey eagle*, die voorlaaste deel, soos die hakies in die voorbeelde aandui:

Voorbeeld 4.97: Britten Suite III, *The grey eagle*, opus 87, mate 1-6



Voorbeeld 4.98: Britten Suite III, *Marcia*, opus 87, mate 4-7



Die *Canto* toon tematiese verband met die lied, *Under the little apple tree* (*Mournful Song*) soos die gemerkte hakies aandui:

Voorbeeld 4.99: Britten Suite III, *Under the little apple tree*, opus 87, mate 1-6



Voorbeeld 4.100: Britten Suite III, *Canto*, opus 87, mate 1-7



Die *Dialogo* sluit net soos die *Introduzione* tematies by die vierde lied, *Grant repose together with the saints* (kyk voorbeeld 4.95) aan:

Voorbeeld 4.101: Britten Suite III, *Dialogo*, opus 87, mate 2-4



Die *fuga*-onderwerp uit die sesde deel is gebaseer op motiewe uit “Under the little apple tree”, die eerste van die vier Russiese liedere aan die einde, gebaseer:

Voorbeeld 4.102: Britten Suite III, *Under the little apple tree*, opus 87, mate 1-6



Voorbeeld 4.103: Britten Suite III, *Fuga*, opus 87, mate 1-6



Die tema van die negende deel, die *passacaglio*, is uit die eerste frase van die lied, *Grant repose*, voorbeeld 4.95 (tweede pols maat 2 tot eerste pols maat 3) ontnem:

Voorbeeld 4.104: Britten Suite III, *Passacaglia*, opus 87, mate 1-6



Motiewiese verband tussen die vier volksmelodieë en die oorblywende dele van die suite kan ook uitgewys word.

Die oorgang tussen die verskillende dele van die suite word bewerkstellig deurdat die afsluitingsnoot van een deel dieselfde as die aanvangsnoot van die volgende deel is. Andersins word dit bewerkstellig deurdat die slotmotiewe van een deel 'n vooruitneming van die aanvangsmotiewe van 'n volgende deel daarstel:

Voorbeeld 4.105: Britten Suite III, *Marcia*, mate 62-67 en *Canto*, opus 87, mate 1, 2

Two staves of music. The top staff is in bass clef and contains measures 62-67 of 'Marcia'. It features a dynamic range from *p* to *f* and *mf*, with a crescendo hairpin and three triplet markings. The bottom staff is also in bass clef and contains measures 1-2 of 'Canto', starting with a *p* dynamic and a crescendo hairpin.

III *Canto* m. 1 - 2

A single staff of music in bass clef, showing measures 1 and 2 of 'Canto'. The melody consists of a sequence of notes: G#2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. A bracket underneath spans the first six notes (G#2 to F3). A black arrow points from the left towards the staff.

Voorbeeld 4.106: Britten Suite III, *Barcarola*, mate 41 en 42 en *Dialogo*, opus 87, maat 1

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both contain measures 41 and 42 of 'Barcarola', featuring a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and brackets.

V *Dialogo* m. 1

A single staff of music in bass clef, showing measure 1 of 'Dialogo'. The melody consists of notes: G#2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. A bracket underneath spans the first six notes (G#2 to F3). A black arrow points from the left towards the staff.

Voorbeeld 4.107: Britten Suite III, *Recitativo*, mate 26-28 en *Moto perpetuo*, opus 87, maat 1, 2



VIII *Moto perpetuo* m. 1, 2



Voorbeeld 4.108: Britten Suite III, *Passacaglia*, mate 90-93 en *Under the little apple tree*, opus 87, mate 1-3



***Under the little apple tree* m.1-3**



Net soos in Britten se ander suites kom hier ook meerstemmigheid in verskillende gedaantes voor, naamlik in die vorm van dubbelgrepe en akkoorde, as latente tweestemmigheid, as dialoog tussen melodiese beweging op verskillende vlakke en as kontrastering van verskillende kleurvlakke. Dit herinner aan Bach se gebruik van dubbelgrepe en akkoorde (Bach Suite III, *Sarabande* in C-majeur) of sy melodiese beweging op verskillende vlakke (Bach Suite III, *Gigue* in C-majeur, mate 9-18). Voorbeelde van pedaalpunte kom voor, onder andere in die *Introduzione* (die pedaalpunt C) en in die *Dialogo*, eweneens 'n pedaalpunt in die vorm van terugkerende C's. In die volgende voorbeeld uit die *Barcarola* vorm die terugkerende pedaalpunt G, net soos by Bach, die basistoon van gebroke akkoordfigurasies:

Voorbeeld 4.109: Britten Suite, *Barcarola*, opus 87, mate 1-4



Voorbeelde van latente tweestemmigheid kom onder andere in die *Moto perpetuo* voor waar die boonste melodielyn in voorbeeld 4.110 en die pedaalpunt in voorbeeld 4.111 met kruisies gemerk is:

Voorbeeld 4.110: Britten Suite III, *Moto perpetuo*, opus 87, mate 1, 2



Voorbeeld 4.111: Britten Suite III, *Moto perpetuo*, opus 87, maat 9



Kontrapuntale beweging in die *Fuga* word tot vierstemmigheid uitgebrei:

Voorbeeld 4.112: Britten Suite III, *Fuga*, opus 87, mate 16-21



Die melodiese beweging op verskillende vlakke kom in die *Passacaglia* sterk na vore. Die grondtema wat basies uit 'n dalende tetrachord bestaan, is deurgaans as laagste stem herkenbaar. Interessant is die feit dat die tema nie reëlmatig

terugkeer nie, maar met tussenposes van tot vyf mate gehoor word. Die note van die tema word ook op verskillende maniere verdeel en met mekaar gekombineer.

4.3.4 Britten: Opsomming van melodiese gestaltes

Hoewel Britten nie soos byvoorbeeld Reger bewustelik by Bach se tjellosuites aansluit nie, kan die historiese en stilistiese verband met die Barok en spesifiek met Bach nie misken word nie.

4.3.4.1 Melodiese styl

Die verskillende melodiese gestaltes soos dit in die melodie van Bach se suites geïdentifiseer kon word, vind ook in Britten se suites in 'n mindere of meerdere mate neerslag. Hiertoe behoort veral die tesemelodie, naamlik die bondige melodiese stellings wat as uitgangspunt van die melodiese beweging in omtrent al die dele uit die suites dien.

Voortspinnings- of rankelemente, soms in die vorm van sekwense, kom ook voor, hoewel in 'n mindere mate as by Bach. Dit gaan meer dikwels gepaard met 'n motoriese, ritmiese stuwings en ook met die gebruik van die divisi-tegniek waarin die note van 'n tema in korter nootwaardes verdeel word.

Die volgende kan as kenmerkende eienskappe van die melodie in Britten se suites aangedui word:

- a) Buiten die verskillende kontrapuntale tipes wat hier voorkom, is die improvisatoriese styl wat veral uit die vroeë Barok stam, prominent in Britten se werke. Die melodie skep dus dikwels 'n fragmentariese, improvisatoriese indruk. Soms word kort melodiese of ritmiese motiewe ostinato-agtig herhaal wat herinner aan die motoriese raammelodie wat Bach in sy danse (*Bourrées en Courantes*) gebruik het,
- b) Soms word melodiese gestaltes uit bepaalde intervale, soos reekse derdes (voorbeeld 4.86) of halftoonpare, gekonstrueer. 'n Voorbeeld van laasgenoemde is die konsekwente deurvoering van halftoonbeweging in die *Moto Perpetuo* uit Suite I.
- c) In die Ciaccona uit Suite II en die Passacaglia uit Suite III word verskillende

variasietegnieke toegepas, naamlik vanaf figurale variasies waar die tema duidelik herkenbaar is tot karaktervariasies.

4.3.4.2 Meerstemmigheid en latente meerstemmigheid

Die meerstemmige styl van Britten se suites kan as die mees wesenlike en ook die mees opvallende eienskap van hierdie werke bestempel word. Die werke van Britten verteenwoordig, soos dit in die voorafgaande bespreking aangedui is, die hoogtepunt van 'n lang ontwikkeling in die strykersmusiek met betrekking tot die meerstemmige styl wat vanaf die 16^{de} eeu strek. Die tegnieke wat Britten hier toepas, vorm die belangrikste aanknopingspunt by die styl van Bach se tjellosuites. Soos die studie van Bach se suites toon, het Bach vanaf die eerste suite gepoog om polifoniese elemente in die melodiese lyn te inkorporeer, veral in die vorm van latente twee- en meerstemmigheid. Laasgenoemde bereik in sy vyfde en sesde suites die mees gevorderde stadium.

In aansluiting by Bach gebruik Britten die tjello nie bloot as 'n sangerige melodie-instrument nie. Daar is deurgaans 'n strewe na meervlakkigheid. Britten maak in 'n groter mate van verskillende kleurvlakke gebruik soos dit deur die meer gevorderde speeltegniek van die twintigste eeu moontlik gemaak is. Behalwe die gewone boogtegnieke maak hy van *pizzicato*, meestal in afwisseling met gestrykte tone, *col legno* en *spiccato* gebruik.

Die volgende ooreenkomstige gebruike kan hier waargeneem word:

- a) die beweging van die melodie op verskillende vlakke sodat sommige note of motiewe as vooropstaande en ander as begeleidend ervaar word;
- b) terugkerende note in die melodiese lyn wat as toonas of pedaalpunt beskou kan word;
- c) gebroke akkoordfigurasies.

Benewens bogenoemde gebruike kom die daarstelling en deurvoering van gelyktydige onafhanklike melodiese lyne dikwels voor. Dit gaan soms met die toepassing van verskillende kontrapuntale tegnieke soos imitasie, omkering, die divisi-tegniek en stretto gepaard.

Soos reeds aangetoon, hang die meerstemmige styl in Britten se suites saam met die gebruik van verskillende kleurvlakke waarin dinamiek en die gebruik van verskillende strykerstegnieke 'n belangrike rol speel.

4.3.4.3 Kontras

Die beginsel van kontras wat in die suites van Bach, Reger en Bloch 'n belangrike stilistiese en strukturele rol speel, word in die suites van Britten in 'n groot mate verder verfyn en toegepas. Die kontraselement wat in die musiek van die Barok op die voorgrond staan, kom in Britten se suites op verskillende wyses voor, onder andere kontras tussen stemme, tussen primêre en sekondêre tone in die melodiese lyn, tussen verskillende kleurvlakke en tussen beweeglike en statiese tone (laasgenoemde as pedaalpunte).

In verskeie gevalle staan die verskillende lyne in dialoog met mekaar, veral wat kontras in beweging en kleur betref, soos onder andere in voorbeelde 4.73, 4.74 en 4.75.

Kontraselemente soos die teenstelling tussen eenstemmige en meerstemmige tekstuur, meestal in die vorm van dubbelgrepe en akkoorde, sowel as tekstuurverdigting deur middel van dubbelgrepe en gebroke akkoordfigurasies kom by Britten ook as teenstellingmiddel voor. Kontrapuntale tegnieke kom onder andere in die *Fuga's* en *Ciaccona's* uit sy suites voor. In aansluiting by die ontwikkeling van die 19^{de} eeu maak hy van noukeurige tempo- en dinamiek aanwysings gebruik wat die kontras van elemente soos klankkleur en karakter verhoog.

4.3.4.4 Danskarakter

Britten se suites vind wat styl en veral wat kontrapuntale tegnieke betref, aansluiting by die styl van die Barok. Dit geld veral vir die verskillende *Fuga's*, die *Ciaccona* en die *Passacaglia*. Die oorblywende dele uit die suites kan as karakterstukke getipeer word. In hierdie werke vind daar egter nie 'n direkte

aansluiting by die danstipes uit die Barok soos dit soms by Reger en selfs Bloch voorkom, plaas nie.

Hoewel danselemente in Britten se suites dus eerder op die agtergrond staan, kan dit tog in sekere dele uit die suites waargeneem word, en in die besonder in die dele (veral die *Serenata* uit Suite I, die *Marcia* uit Suite I en die *Scherzo* uit Suite II) waarin die motoriese herhaling van ritmiese motiewe prominent is.

In geheel gesien kan gesê word dat Britten se suites wel op die styl van die Barok gegrondves is, en dat die fondament van Bach se werke nie weggedink kan word nie. Britten se werke weerspieël egter 'n groot verskeidenheid kleurgebruike wat die resultaat van ontwikkeling in die negentiende en twintigste eeue daarstel.

'n Ondersoek van melodiese gestaltes uit die onbegeleide suites van Bach (gebaseer op die tipografie van Szabolcsi en die skrywer) is gedoen om te bepaal of daar ooreenkomste in die suites van Reger, Bloch en Britten is. Daar is bevind dat dit wel die geval is in al die ondergenoemde melodiese gestaltes:

- a) sekwens
- b) deklamatoriese resitatiefmelodiek
- c) rank- of voortspinningsmelodiek
- d) motoriese raammelodiek
- e) tesemelodiek
- f) bewegingselement
- g) kontraselement en latente meerstemmigheid
- h) variasie deur middel van divisi-tegniek
- i) melodiese gestaltes impliseer onderliggende harmoniese progressie
- j) danskarakter

Hoofstuk 5:

Slotsamevatting

Die doelstelling van hierdie studie soos dit in hoofstuk 1, punt 1.3 gestel is, is om die melodiese gestaltes in Bach se onbegeleide tjellosuites met die melodiese gestaltes in die onbegeleide tjellosuites van Reger, Bloch en Britten te vergelyk. Om hierdie doel te bereik, is 'n tipologie van melodiese gestaltes ontwikkel (kyk hoofstuk 3, punt 3.1) wat gebaseer is op Szabolcsi se vyf tipes van melodiese gestaltes in J. S. Bach se ses suites vir onbegeleide tjello. 'n Verdere vyf tipes melodiese gestaltes en melodiese elemente is in hierdie studie bygevoeg om die tipologie tot tien klasse uit te brei.

Die vergelykende studie is ondersteun en voorafgegaan deur 'n historiese perspektief op die ontwikkeling van die onbegeleide tjello-repertorium vanaf die 17^{de} tot die 20^{ste} eeu (kyk Hoofstuk 2). Die gevolgtrekking wat uit hierdie gegewens gemaak kan word, is dat daar verskillende wesenlike gebeurtenisse of ingrypende stylomwentelings was wat hierdie ontwikkeling vanaf die 17^{de} tot die 20^{ste} eeu bepaal het.

5.1 Historiese oorsig van die onbegeleide tjello-repertorium

Die volgende aspekte wat 'n invloed op die ontwikkeling van die repertorium vir onbegeleide tjello gehad het, is in Hoofstuk 2 bespreek:

Die ontwikkeling in die bou van die tjello, die viola-familie, die ontstaan en ontwikkeling van onbegeleide komposisies vir tjello, melodiese tegnieke in die vroeë musiek vir solo-tjello, musiek vir onbegeleide tjello in die 18^{de} en 19^{de} eeu (die opkoms van virtuositeit) en die 20^{ste} eeu (die herontdekking van Bach se onbegeleide tjellosuites).

5.2 Die beginsel van kontras

Die historiese oorsig het aangetoon dat kontras een van die belangrikste kenmerke van die Barokstyl, en dus ook van die musiek van J. S. Bach is.

Die kontras tussen instrumentale kleure in die musiek en spesifiek die kontras tussen 'n solo-instrument en 'n groep, sowel as die kontras tussen verskillende groepe, het byvoorbeeld die basis gevorm vir die concerto-styl van die Barok. In dieselfde sin kan die kontras tussen beweeglikheid en virtuositeit in die partye van die solo-instrumente (die *concertino*) en die meer statiese beweging in die groter groep (die *concerto grosso*) verstaan word.

Verder was een van die grondbeginsels van die dinamiek in die Barokmusiek die kontras tussen verskillende vlakke, naamlik die terrasdinamiek. 'n Verdere manifestasie van kontras in die Barok-tydperk is die ryk versierings teenoor die basiese eenvoudiger melodiese lyn.

Reeds vanaf die 16^{de} eeu kom daar kontrasterende elemente in die melodie van onbegeleide strykerswerke voor. In J.S. Bach se suites vir onbegeleide tjello uit die 18^{de} eeu is onder andere kontrasterende elemente in die melodie soos die gebruik van motiewe op verskillende vlakke, asook pedaalpunte, sekwensiële voortspinning en gebroke akkoorduitstraling van die harmoniek ten volle geïntegreer. Die beginsel van kontras vorm die basis en belangrikste element van die latente twee- of meerstemmigheid soos dit in die werke vir onbegeleide tjello of viool van J.S. Bach voorkom. Elemente waardeur latente twee- of meerstemmigheid in Bach se melodie gerealiseer word, is:

- a) die verdeling van die melodiese lyn op verskillende vlakke sodat sommige motiewe voorop staan en ander wat as begeleidend beskou kan word, op die agtergrond verdwyn;
- b) die beklemtoning van melodiese spitstone teenoor begeleidende basistone;
- c) herhalende tone afwisselend met beweeglike melodietone wat dan die effek van 'n pedaalpunt het;
- d) die gebruik van verhogings of verlagings wat dan as leitone oplos;
- e) die suggestie van verskillende vlakke deur die gebruik van stygende of dalende vlakke in die vorm van sekwense;
- f) die verdeling van die melodiese lyn deur middel van vinniger nootwaardes in die sin van die divisi-tegniek.

Die beginsel van kontras kan ook aangetref word in die tipologie van melodiese gestaltes wat in hierdie studie as uitgangspunt geneem is, naamlik:

- a) sekvens
- b) deklamatoriese resitatiefmelodiek
- c) rank- of voortspinningsmelodiek
- d) motoriese raammelodiek
- e) tesemelodiek
- f) bewegingselement
- g) beginsel van kontras en latente meerstemmigheid
- h) divisi-tegniek
- i) melodiese gestaltes wat 'n harmoniese basis suggereer
- j) danskarakter

Die studie het aangetoon dat kontraste in die melodiese gestaltes beter geïdentifiseer kan word indien melodiese gestaltes in groter gemeenskaplikhede saamgegroepeer word.

Sekwense gaan gewoonlik gepaard met sterk bewegingselemente (impulse) wat die danskarakter beklemtoon (voorbeeld 3.24).

Soms word rankmelodiek met motoriese melodiek afgewissel in dieselfde dans (voorbeeld 3.44).

Kontras by motoriese raammelodiek word bykomend deur ritmiese variasie geskep (voorbeeld 3.52).

Tesemelodiek kombineer dikwels met rankmelodiek (voorbeeld 3.1, voorbeelde 3.29 en 3.30). Kontras in latente meerstemmigheid kom veral voor by tekstuurverdigting veroorsaak deur akkoorde, gebroke akkoorde, dubbelgrepe, pedaalpunte, wisselende melodiese vlakke en intervalspronge. Kontras word ook by rankmelodiek geskep deur oorgebinde note, kadensiële ruspunte en artikulasie. Divisi-tegniek word vereenselwig met ritmiese variasie (voorbeeld 3.24). Die gebruik van divisi-tegniek skep kontras deur die normale vloei van beweging te onderbreek (Suite VI, *Prelude* mate 83-90).

Melodiese gestaltes wat met latente meerstemmigheid geassosieer kan word, is melodiese gestaltes wat gewoonlik 'n harmoniese basis suggereer (voorbeeld 3.64), pedaalpunte (gewone of omgekeerde pedaalpunt, *bourdon* dreunbasfigure) soos in voorbeeld 3.4 en voorbeeld 3.78, akkoorde, gebroke akkoorde, intervalspronge, dubbelgrepe, melodiese gestaltes op verskillende vlakke (voorbeeld 3.77).

Die chromatiese halftoonbeklemtoning kontrasteer met die diatoniese progressie (voorbeeld 3.7).

5.3 Vergelyking van Bach se melodiese gestaltes met dié van Reger, Bloch en Britten

5.3.1 Max Reger

In die ondersoek van die werke van Reger, Bloch en Britten vir onbegeleide tjello is die aansluiting by, en die ontwikkeling vanaf die grondslag van Bach belang. Stilisties en chronologies staan Reger se werke die naaste aan dié van Bach. Hy gebruik soortgelyke kontrasterende elemente in sy melodie. Hy voer dit egter nog verder deur die kontrastering van enkelnoot- en dubbelgreepmotiewe. Uit die ondersoek is dit duidelik dat daar ooreenkomste gevind is tussen die melodiese gestaltes in Bach se onbegeleide tjellosuites en Reger se drie suites vir onbegeleide tjello.

Wat die styl van die melodie betref, word dieselfde konstruksiemiddele by Reger as by Bach aangetref, onder andere die latente meerstemmigheid en die motoriese beweging. Sekwense aangedryf deur 'n sterk bewegingsimpuls kom voor in die bewegings waarin rankmelodie (Suite I, *Prelude*, mate 9, 15) en motoriese raammelodie (Suite III, *Scherzo*, mate 53-54 en mate 67-69) gebruik word. Die melodiese gestaltes (soos dit by Bach voorkom), word ook prominent in Reger se suites aangetref, naamlik voortspinnende rankmelodie (Suite I *Prelude*), motoriese raammelodie (Suite I, *Prelude* mate 63-71) en deklamatoriese resitatiefmelodie in Suite I wat ook divisi-passasies verteenwoordig (*Adagio* mate 14-15 en mate 26-27). Tesamelodie soos by Bach

se Suite V, *Prelude* (*fuga*-tema) kom ook in Reger se Suite I, *Fuga* (mate 1-4) voor. Bewegings met 'n duidelike danskarakter is byvoorbeeld Suite II, *Gavotte* en *Gigue*. Ekspressiewe halftoonintervalle (Suite II, *Prelude* mate 6-10) wat herinner aan Bach se Suite V, *Sarabande* en die gebruik van parallelle intervale wat herinner aan Bach se parallele sekste uit Suite VI, *Sarabande* mate 21-32 dui op melodiese gestaltes wat 'n harmoniese basis suggereer.

5.3.2 Ernest Bloch

Melodiese gestaltes in Bloch se suites wat aansluiting vind by melodiese gestaltes in die suites van Bach, is die volgende:

- a) sekwense (voorbeeld 4.32)
- b) motoriese voortspinningsmelodiek (voorbeeld 4.34)
- c) tesemelodiek in die *fuga*'s van Bloch (voorbeeld 4.46)
- d) raammelodiek in die dele met 'n sterk danskarakter (voorbeeld 4.34)
- e) latente meerstemmigheid (voorbeeld 4.44)

5.3.3 Benjamin Britten

Melodiese gestaltes in Britten se suites wat aansluiting vind by melodiese gestaltes in die suites van Bach is veral die volgende:

Tesemelodiek kom in Britten se suites dikwels voor as bondige melodiese stellings wat dan as uitgangspunt van melodiese beweging dien. Voorbeelde is onder andere die temas van die *fuga*'s. Voortspinningsmelodiek kom ook in Britten se suites voor.

In Britten se suites word daar meer van ware meerstemmigheid gebruik gemaak teenoor die meestal latente meerstemmigheid by Bach. Die kombinasie van meerstemmigheid en kontrastering in die dinamiek word by Britten die duidelikste daargestel.

Hoewel daar in Britten se suites minder direkte of spesifieke verwysings na die melodiese styl van Bach se suites is, is dit duidelik dat hy die elemente van

historiese style, veral dié van die Barok en voor-Barok, ten volle geabsorbeer het en dat dit orals sy werke deurstraal. Hiervan getuig onder andere die meervlakkigheid en die kontrastering van lyne en kleure.

5.4 Slotopmerking

Die karakteristieke kenmerke van die styl van die werke vir onbegeleide tjello toon 'n lang ontwikkeling vanaf die 17^{de} eeu. Dit is 'n groeiproses waaruit die wesenlike bydrae van J.S. Bach nie weggedink kan word nie. Te meer is dit ook 'n ontwikkelingslyn wat uitloop op die bloeitydperk van die onbegeleide tjellorepertorium van die 20^{ste} eeu. Dit is 'n ontwikkelingsverloop waarby elke komponis van hierdie werktipe hom in die 20^{ste} eeu opnuut moes heroriënteer om sodoende op die basis van die historiese ontwikkeling en die historiese voorbeelde 'n nuwe bydrae te kon maak. Hierdie aanknopingspunte by die styl van Bach moet egter ook gesien word teen die agtergrond van die algemene stylontwikkeling vanaf die 18^{de} tot die 20^{ste} eeue.

Al die melodiese gestaltes en elemente wat in Bach se onbegeleide tjellosuites geïdentifiseer is (punt 3.1), naamlik vyf melodiese gestaltes wat op 'n tipologie van Szabolcsi gebaseer is, en vyf wat deur die skrywer geïdentifiseer is, is in hierdie studie in die onbegeleide tjellosuites van Reger, Bloch, en Britten gevind.

BIBLIOGRAFIE

A. PARTITURE

BACH, J.S. 1950. Sechs Solo-Suiten für Violoncello - BWV 1007-1012. Kassel: Bärenreiter Verlag. 63 p.

BLOCH, E. 1957. Suite I for violoncello solo. New York: Broude Brothers Limited. 7 p.

BLOCH, E. 1958. Suite II for violoncello solo. New York: Broude Brothers Limited. 11 p.

BLOCH, E. 1958. Suite III for violoncello solo. New York: Broude Brothers Limited. 7 p.

BRITTEN, B. 1986. Three suites for cello - opp. 72, 80 and 87. London: Faber Music Limited. 51 p.

REGER, M. 1988. Three suites for violoncello solo - opus 131c. New York: International Music Company. 29 p.

B) TEORETIESE BRONNE

ABRAHAM, L. U. & DAHLHAUS, C. 1972. Melodielehre. Köln: Musikverlag Hans Gerig. 177 p.

BENT, I. D. & POPLE, A. 2001. Analysis. (*In Sadie, S., ed. Grove dictionary. London: Macmillan Publishers. 1: 526 - 589.*)

BERRY, W. 1976. Structural functions in music. New Jersey: Prentice – Hall. 447 p.

BLUM, D. 1977. *Casals and the Art of Interpretation*. London: Heinemann. 223p.

BOYDEN, D. 1961. The violin. (*In Baines, A., ed Musical instruments through the ages*. London: Cox & Wyman Ltd. p. 103 -131.)

BROWN, H. M. & ONGARO, G. 2001. Ganassi dal Fontego, Sylvestro di. (*In Sadie, S., .ed. Grove dictionary*. London: Macmillan Publishers. 9: 508.

BUNTING, C. 1961. The Violoncello. (*In Baines, A., ed. Musical instruments through the ages*. London: Cox & Wyman Ltd. p. 137 - 149.)

BUTT, J. 1990. *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press. 278 p.

CADENBACH, R. 1999. Max Reger. Cello suites nos. 1-3. (*In Max Reger Cello suites nos. 1-3 - Guido Schiefen*). Arte Nova. [CD]

CAMPBELL, M. 1988. *The Great Cellists*. London: Robson Books. 277p.

CAMPBELL, M. 1999. Masters of the baroque and classical eras. (*In Stowell, R., ed. The Cambridge companion to the cello*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 52- 91.)

CAMPBELL, M. 2001. Violoncello – twentieth century. (*In Sadie, S., ed. Grove dictionary*. London: Macmillan Publishers. 26: 759-762.)

COOKE, M. 1999. *The Cambridge companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press. 349 p.

COOK, N. 1987. *A guide to musical analysis*. London: J. M. Dent & Sons. 376 p.

COOK, N & EVERIST, M. eds. 1999. *Rethinking music*. N.Y.: Oxford University

Press. 574 p.

COWLING, E. 1983. *The cello*. 2nd ed. London: B. T. Batsford Publishers. 240 p.

CYR, M. 1992. *Performing baroque music*. Portland, Oreg.: Amadeus Press. 254 p.

DAHLHAUS, C. 1989. Zweiter Teil: Deutschland. (*In Zaminer, F., Hrsg. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Vol. 11. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. p. 63.*)

DAHLHAUS, C. 1997. Melodie. (*In Finscher, L., Hrsg. Musik in Geschichte und Gegenwart. Vol. 6. Kassel: Bärenreiter - Metzler. p. 38-68.*)

DART, T. 1961. The viols. (*In Baines, A. , ed. Musical instruments through the ages. London: Cox & Wyman Ltd. p. 184-190.*)

DAVIS, N. 2004. Historical background: J. S. Bach's suites for unaccompanied cello. *American string teacher*, 54(1): 104-111, Febr.

DILWORTH, J. 1999. The cello: origins and evolution. (*In Stowell, R., ed. The cambridge companion to the cello. Cambridge : Cambridge University Press. p. 1-36.*)

DUNSBY, J. & WHITTALL, A. 1988. *Music analysis in theory and practice*. New Haven: Yale University Press. 250 p.

EDWARDS, O.T. 1974. *Baroque instrumental music*. London: The Open University Press. 11:101.

EVANS, P. 1979. *The music of Benjamin Britten*. London: J. M. Dent & Sons. 564 p.

FISCHER, G. 2003. E. Bloch: Music of the twentieth century imbued with the spirit of the past. (*In Ernest Bloch. Suites pour violoncello – E. Bertrand, P. Amoyel*). Harmonia Mundi. [CD]

FORTE, A. & GILBERT, S. T. 1982. Introduction to schenkerian analysis. N. Y.: W. W. Norton & Company. 397 p.

GROUT, D. 1981. A History of western music. London: J.M. Dent & Sons. 849 p.

GRÜTZBACH, E. 1993. Zur Interpretation der Sechs Suiten für Violoncello Solo von Joh. Seb. Bach. Hamburg: Karl Dieter Wagner. 129 p.

GUSTAFSON, B. 1986. The baroque dance suite. (*In Randel, D., ed. The Harvard dictionary of music. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 942 p.*)

HASKELL, H. 1996. The early music revival: a history. New York: Dover Publications. 232 p.

HINDEMITH, P. 1937. Unterweisung im Tonsatz. Mainz: Edition Schott. 251 p.

HOLST, J. 1966. The great composers: Britten. London: Faber and Faber. 80 p.

HOMUTH, D. 1994. Cello music since 1960: a bibliography of solo, chamber and orchestral works for the solo cellist. Berkeley, CA: Fallen Leaf Press. 107 p.

KINNEY, G. J. 1962. The musical literature for unaccompanied violoncello. 3 vols. Ann Arbor. Mich.: University Microfilms International.

KUSHNER, D. Z. 2002. The Ernest Bloch companion. Westport, CT: Greenwood Press. 199 p.

- LAWSON, C. & STOWELL, R. 1999. The historical performance of music: an introduction. Cambridge: Cambridge University Press. 219 p.
- MARKEVITCH, D. 1989. The solo cello: a bibliography of the unaccompanied violoncello literature. Berkeley, CA: Fallen Leaf Press. 113 p.
- MARSHALL, R. L. 1989. The music of Johann Sebastian Bach: the sources, the style, the significance. New York: Schirmer Books. 375 p.,
- MARX, K. 1989. The violoncello. (*In Sadie, S., ed. The Grove musical instruments series: violin family. London: W.W. Norton & Company. p.153-182,*)
- MORGENSTERN, S. 1956. Composers on music: an anthology of composers' writings from Palestrina to Copland. New York: Greenwood Press Publishers. 584 p.
- MOTTE, DE LA, D. 1993. Melodie: ein Lese- und Arbeitsbuch. Kassel: Bärenreiter Verlag. 385 p.
- NARMOUR, E. 1990. The analysis and cognition of basic melodic structures – the implication realization model. Chicago & London: The University of Chicago Press. 485 p.
- NARMOUR, E. 1992. The analysis and cognition of melodic complexity. Chicago & London: The University of Chicago Press. 431 p.
- NATTIEZ, J. 1990. Music and discourse – toward a semiology of music. Princeton: Princeton University Press. 272 p.
- NESS, A. J. 1986. Ricerare. (*In Randel, D., ed. The Harvard dictionary of music. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 707p.*)
- NEUMANN, F. 1982. Essays in performance practice. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press. 321p.

OTTERSTEDT, A. 1998. Viola da gamba. (*In Finscher, L., Hrsg. Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter - Metzler. 6: 1571-1598.*)

PALISCA, C. V. 1981. Baroque music. 2nd ed. London: Prentice - Hall. 300 p.

PASCALL, R. 1990. Major instrumental forms; 1850-1890. (*In Abraham, G., ed. New Oxford history of music - Romanticism 1830 -1890. N.Y.: Oxford University Press. 9: 534-536.*)

PAYNTER, J., HOWELL, T., ORTON, R., SEYMOUR, P. eds. 1992. Companion to contemporary musical thought. Vol. 1 & 2. London & New York: Routledge.

PLEETH, M. 1982. Cello. London: Macdonald. 290 p.

POPLE, A. ed. 1994. The analysis and meaning in music. Cambridge: Cambridge University Press. 226 p.

RANDEL, D. 1986. Viol. (*In Randel, D., ed. The Harvard dictionary of music. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 915p.*)

RINGER, A.L. 2001. Melody. (*In Sadie, S., ed. Grove dictionary. London: Macmillan Publishers. 16: 363-373.*)

RUPRECHT, P. 2001. Britten's musical language. Cambridge: Cambridge University Press. 358 p.

SARGENT, M. 1962. The outline of music. London: George Newnes Ltd. 506 p.

SCHICK, H. 1998. Ricercar. (*In Finscher, L., Hrsg. Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter - Metzler. 8: 318-331.*)

SMOLDON, W. L. 1965. A History of music. London: Herbert Jenkins Ltd.

472 p.

STEVENSON, R. 2001. Ortiz, Diego. (*In Sadie, S., ed. Grove dictionary. London: Macmillan Publishers. 18: 762-763.*)

STOWELL, R. 1999. Other solo repertory. (*In Stowell, R., ed. The Cambridge companion to the cello. Cambridge: Cambridge University Press. p. 137-159.*)

STRASSBURG, R. 1977. Ernest Bloch : voice in the wilderness. Los Angeles, CA: California State University. 192 p.

STRAVINSKY, I. 1947. The poetics of music – in the form of six lessons. Cambridge: Harvard University Press. 142 p.

SUESS, J.G. 2001. Gabrielli, Domenico. (*In Sadie, S., ed. Grove dictionary. London: Macmillan Publishers. 9: 397-398.*)

SZABOLCSI, B. 1959. Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest: Kossuth Druckerei. 317 p.

TRAFICANTE, F. 2001. Division. (*In Sadie, S., ed. Grove dictionary. London: Macmillan Publishers. 7: 400-402.*)

VAN DER STRAETEN, E. S. J. 1914. History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments. London: Lowe and Brydone Printers. 700p.

VON LOESCH, H. 1998. Violoncello - Violoncello musik. (*In Finscher, L., Hrsg. Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter - Metzler. 9: 1686-1701.*)

VON WASIELEWSKI, W. J. 1968. The violoncello and its history. New York: Da Capo Press. 225 p.

WALDEN, V. 1998. One hundred years of violoncello: a history of technique and performance practice, 1740 - 1840. Cambridge: Cambridge University Press. 311 p.

WALLS, P. 1989. The baroque era: strings. (*In* Brown, H.M. and Stanley, S. , *ed.* Performance practice: music after 1600. London: W.W. Norton & Company. p. 44-79.)

WHITE, E. W. 1970. Benjamin Britten: his life and operas. London: Faber and Faber. 256 p.

WIJSMAN, S. 2001. Violoncello – eighteenth and nineteenth centuries. (*In* Sadie, S., *ed.* Grove dictionary. London: Macmillan Publishers Limited. 9: 750-759.)

WILLIAMSON, J. 2001. Max Reger. (*In* Sadie, S., *ed.* Grove dictionary. London: Macmillan Publishers. 21: 92-100.)

WOLFF C. 2000. Johann Sebastian Bach – the learned musician. New York: Oxford University Press. 599 p.

WOODFIELD, J. 2001. Viola da gamba. (*In* Sadie, S., *ed.* Grove dictionary. London: Macmillan Publishers Limited. 26: 663-670.